ألف الكلام

رئيس التحرير

علاقة الأدب بالموسيقا موغلة في القدم، إرهاصاتها تلك الألحان التي ترنم بها راعي الإبل في الصحراء العربية وهو يسوق إبله ويحثها على الإسراع في السير.

والأديب موسيقي، يعزف بالكلمات، مبتغاه التأثير في متلقيه، أداته اللغة، وعلى قدر براعته في موسقتها؛ يكون سحرها وجمال وقعها في الأسماع. وهذا هو السر في أننا نسمع نصًا أدبيًا، فتسري ألفاظه وعباراته في نفوسنا، حتى ليخيل إلينا أن المبدع ينحت الألفاظ نحتاً، وأن شهوة الترنم قد غشيته لحظة الإبداع، فقد يكون اللفظ عذباً، يذوب رقة، تغمرك رنته نشوة وطرباً، وقد يكون من اللون الخطابي المجلجل، الممتع. والصوت في الحالتين هو العامل الأهم في الإطراب والإمتاع.

والشعر أكثر الأجناس الأدبية صلاحية للإنشاد؛ لأن الموسيقا عنصر مهم من عناصر بناء النص الشعري، يقول حسان بن ثابت (رضي الله عنه):

تَغَنَّ في كُلِّ شِعْرٍ أَنْتَ قَائِلُهُ   إنَّ الغِناءَ لِهذا الشِّعرِ مِضْمارُ

وجاء في (العمدة) لابن رشيق: «وقيل: مِقْوَدُ الشعر الغِناءُ به»، ثم ذكر أن متشرفاً تشرف لشاعر العربية الكبير أبي الطيب المتنبي وهو يصنع إحدى قصائده، فسمعه وهو يغنّي ويصنع، فإذا توقف بعض التوقف، رجَع بالإنشاد من أول القصيدة إلى حيث انتهى منها. ويروى أن الشاعر اليوناني الكبير (هوميروس)، كان يُلحن شعره ويغنيه، وفي هذا السياق، يقول الشاعر والناقد الأمريكي (عزرا باوند): « نحن جميعاً نؤلف الشعر على هدى لحن ما».

وقد تكلم مؤرخو الأدب ونقاده على العلاقة الجوهرية التي تربط الشعر بالموسيقا

والغناء، يقول الدكتور شوقي ضيف في مقدمة كتابه (الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية): «من يقرأ الشعر العربي، وينظر في نصوصه ونماذجه الكثيرة، يجد صورتين متقابلتين منذ العصر الجاهلي، صورة تقليدية، تعتمد على رسوم وتقاليد كثيرة، وصورة أغاني خالصة، تعتمد على العزف والضرب على الآلات الموسيقية... ولم تكن تدور حول المديح والهجاء، وإنما كانت تدور – غالباً – حول الغزل ووقائعه، ولم تكن تقال لتنشد، وإنما كانت تقال لتغنى وتصحب بالعزف والضرب على الأدوات الموسيقية».

هذه العلاقة التي تؤلف بين الأدب والموسيقا، التفت إليها الأوائل، كما اهتم بها المتأخرون في الغرب والشرق، وتصدوا للتأليف فيها، ومن أهم المؤلفات في العصر الحديث (الأدب والموسيقا) لأستاذة الأدب المقارن بجامعة بروفانس الفرنسية (أود لوكاتيللي)، و(في الموسيقا والأدب) للقاص والناقد العراقي نجيب المانع، و(الموسيقا والشعر) للشاعر والناقد العراقي فوزي كريم. وإذا عدنا إلى تراثنا، وجدنا أن كتاب (الأغاني) لأبي الفرج الأصفهاني – الذي يعد أحد مصادر الأدب المهمة – قد اهتم بالموسيقا، حتى عده المؤرخون أكبر مرجع عربي في تاريخ الغناء وآلاته وقواعده بعد (كتاب الموسيقا الكبير) للفارابي.

وقد تناولنا في الأعداد الماضية من (قوافل) علاقة الأدب ببعض الفنون، ويأتي (ملف هذا العدد) للحديث عن (الأدب والموسيقا)، تناول فيه نقادنا هذا الموضوع في دراسات ممتعة، عنواناتها: الأدب والموسيقا: مدخل تمهيدي، الشعر والإيقاع: مقاربة ثقافية، شعرية الاسترسال، موسيقا الصوت والمعنى...، في البحث عن جذور الموسيقا...

ويبقى أملنا في كل عدد أن تظل (قوافل) على عهد من شُغف بها؛ ملتقى للإبداع الحق، والفكر الناضج، مبتهجة بالمبدعين الموهوبين، وبالمخلصين من الكتبة والنقاد والمفكرين.

اللغة العربية وأزمة الهوية

د. مها بنسعيد - المغرب

إنَّ الحديث عن لغة الضاد بوصفها لغة سامية، هو حديث عن هوية ثقافية ووطنية، فهي تعدّ من القضايا الشيقة والشاقة في آن؛ لما تؤديه من وظائف ثقافية، ولغوية، واجتماعية، وتاريخية، وسياسية. فقد شكَّلت اللغة العربية عنوانًا بارزًا للهوية الثقافية، باعتبارها إحدى الركائز الأساسية للهوية العربية الإسلامية وجوهرها، فهي لغة خالدة بخلود الحياة.

فمسألة الحديث عن اللغة العربية تستحق منَّا جهدًا أكبر مما تأخذه الآن، وهذا ما يجعلها مشرّفة ومطلوبة عند المسلمين من غير العرب، فهي لغة عالمية من حيث الانتشار. ويعتز عبد الرحيم بن سلامة بلغته العربية، فيقول: «لم يُعرف أن لغةً اجتمع لها من رقة اللفظ، ودقة المعنى، وسلامة التعبير، ما عرف عن اللغة العربية، فإنَّ المتتبع لأحكامها اللغوية، وقواعدها النحوية، والصرفية، وأسرارها البلاغية، والنقدية؛ ليقف مندهشًا أمام تماثل مفرداتها، وموسيقى تعابيرها، حتى ليخيل إليه أنَّ لكل كلمة وضعها مرهف الحس، [...] الأمر الذي قدر لهذه اللغة الانتشار، والصمود، وللأُمَّة الناطقة بها البقاء والخلود»(١).

وتستمد اللغة العربية قوَّتها وهويتها وخصوصيتها من التراث الإسلامي؛ لكونها لغة العبادات، التي اختارها الله سبحانه وتعالى لكتابه المقدس، واختار رُسله من الناطقين بها، فهي لغة حية، لغة الحاضر والمستقبل، قادرة على الصمود، والتغيير، والتجدد مواكبة لروح العصر، فهي لغة عالمية من حيث الانتشار، حيث وصفها أحد المفكرين الكبار في الغرب المسيحي (فيكتور بيرار): «إنها أبسط وأقوى وأرق لغة في العالم، وإنها أكثر اللهجات الإنسانية مرونة وروعة، وإنها كنز يزخر بالمفاتن ويفيض بسحر الخيال، وعجيب المجاز، مهذب الجوانب، رائع التصوير»(٢).

وحظيت لغتنا باعتراف عالمي في وقتنا الحالي، حيث أصبحت إحدى اللغات العالمية المعترف بها في منظومة الأمم المتحدة. وقد صدر قرار من منظمة (اليونسكو) في أكتوبر (٢٠١٢م)، بإعلان يوم (١٨) ديسمبر سنويًا يومًا عالميًا للغة العربية. حيث إنَّ اللغة العربية تأتي في المرتبة الرابعة عالميًا، إذ بلغ عدد متحدثيها في العالم (٦,٦٦٪)، يتحدث بها غالبية سكان الشرق الأوسط، وشمال إفريقيا، وبالأخص سكان البلدان العربية.

وقد اعتبَرت المذكرة التوضيحية للمنظمة الأممية (اليونسكو) أنَّ اللغة العربية أكثر اللغات السامية استخدامًا وانتشارًا في العالم، وقالت هذه المذكرة: إن انتشار الإسلام أثَّرَ في سمو مكانة اللغة العربية، وأصبحت لغة السياسة، والعلم، والأدب لقرون طويلة في الأراضي التي حكمها المسلمون، وقد أوضح (جوستاف لوبون) في كتابه (حضارة العرب) أن العربية أصبحت اللغة العالمية في جميع الأقطار التي دخلها العرب، حيث خلفت بسرعة فائقة اللهجات التي كانت

مستعملة في تلك البلاد (كالسريالية، واليونانية، والقبطية، والبربرية)[٣].

وأصبحت اللغة العربية رمزًا للهوية الثقافية؛ لكونها تمتلك وسائل الإبداع الفكري، ولها القدرة على التطور، ومواكبة العصر، ومقاومة الإقصاء، قادرة على التفاعل، والتواصل، والتأثير والتأثر مع مختلف الشرائح الاجتماعية، فهي بعْث وجودنا الثقافي، وصلة وصل مستمرة مع ماضينا، وحاضرنا، ومستقبلنا. يقول كمال يوسف الحاج: «اللغة القومية وحدها تسمو بالفكر إلى درجة العبقرية الخالدة، والتربية الصحيحة لا تتازل عنها مطلقًا، ولا تتساهل في هذا المجال، بل تسهر بحذر على أن تتبوأ اللغة القومية مركزًا يليق بها، فلا أمّة واعية بدون لغة قومية، إنَّ اللغة القومية هي لغة الأمة كلها»[٤].

ومن الواجب أن يكون وضع اللغة العربية ضمن مقومات الهوية الثقافية، مع انفتاحها واندماجها ضمن المتغيرات التي يشهدها العالم اليوم، لكنَّ لغتنا أصبحت محاصرة بالعديد من المشاكل في زمن العولمة، الماحي للهوية والثوابت؛ لذا فعليها أمام هذا الصراع اللغوي والفكري أن تتمسك بقواعدها. ولعل الحديث عن اللغة وأهميتها في تقدم المجتمعات، يقودنا إلى طرح أهم محدّد لها، المتمثل في الهوية بمحتواها الثقافي المتجدّد، من خلال استيعاب التغيرات والإنجازات، التي أتت بها العولمة وتكييفها وفق حاجاتنا.

ويعتقد العديد من الدارسين أن التحدي الذي قد تواجهه اللغة العربية بسبب العولمة، لم يكن أول تحدٍ واجهته هذه اللغة، فهو حلقة من سلسلة التحديات التي واجهتها في العقود السابقة أثناء الحكم العثماني، ثم أثناء الحملات الاستعمارية: الفرنسية، والإسبانية، والإنجليزية، والبرتغالية، التي عملت بقوة من أجل اقتلاع جذور هذه اللغة من أرضها؛ لذلك لا بدّ من الاعتراف أن اللغة العربية اليوم، وفي ظل تجاذبات الألفية الثالثة تواجه تحدًّيا مهولًا، يهدد دورها الوظيفي، وهو ما يحتاج من العرب جميعًا مواجهة واعية، تعيد للّغة الأم- اللغة الهوية- موقعها على الأرض، لا من أجل اللغة نفسها، ولكن من أجل الهوية، والإنسان، والعقيدة، ومن أجل صيانة الوجود العربي برمَّته[٥].

ومع ذلك فاللغة العربية تعيش عصرًا مزدهرًا، فهي لغة عالمية، فاندماجها الكلّي في شبكة الأنترنت، وظهور آلاف المواقع، والمعاجم الإلكترونية، واعتماد التدقيق الإملائي، والترجمة الآلية من وإلى اللغة العربية؛ يؤكد على متانة وقوة موقع هذه اللغة العلمي، الذي يجعل منها لغة العصر الحديث، كما كانت لغة العصور الغابرة، على الرغم من كل الصراعات[٦].

إن اهتمامنا باللغة العربية، وحرصَنا على تنميتها، بوصفها أداة فعالة قادرة على الاستمرار، والتلقي، والتكيف مع العلم الحديث، وتطوره. كل هذا يحتاج إلى عمل دائري في حلقات متداخلة، كتحريك المجامع، والمؤسسات المختصة، ودعمها، وتفعيل دورها ورسالتها. وتطوير التعليم، وتأسيس جمعيات ومراكز لتعليم اللغة العربية لغير العرب، وتفعيل دور الأسرة في الحفاظ على اللغة الأم، وغرس أسس العروبة والهوية القومية.

الحواشي:

(١) ابن سلامة، عبدالرحيم: اللغة والتراث والحضارة (الدار البيضاء: دار الكتاب، ١٩٧٣م)، ص١١.

(٢) السلاوي، محمد أديب: اللغة العربية الصراعات المتداخلة، تقديم الدكتور الجيلالي الكدية، والأستاذ محمد السعيدي، ط١ (الرباط: مؤسسة محمد أديب السلاوي للفكر المسرحي، ٢٠١٥م)، ص٦٥.

(٣) السابق، ص١٥٣-١٥٤.

(٤) الحاج، كمال يوسف: فلسفة اللغة (بيروت: دار النهار للنشر، ١٩٧٨م)، ص١٥٢.

(٥) اللغة العربية الصراعات المتداخلة، ص٧٠-٧١.

(٦) السابق، ص٩٣.

اللغة والمعنى بين التصور التحليلي وفلسفة اللغة الطبيعية (راسل - فتجنشتين أنموذجاً)

أنس الوالي - المغرب

ملخص:

تناولت هذه المقالة ما أحدثته الفلسفة التحليلية من ثورة معرفية وأخرى منهجية في تاريخ الفلسفة الحديثة؛ حيث أعادت النظر في مجموع القضايا الفلسفية العالقة من باب «منطق اشتغال اللغة الطبيعية» وإحالتها على المعنى، إذ لا يتردد رواد هذه الفلسفة في نعت هذه القضايا بكونها «خالية من المعنى»، وعليه انصبَّ اهتمامهم على ضرورة توضيح منطق اشتغال اللغة، والاستدلال على تحقق المعنى بقوة التجربة؛ ليكون له دور في فهمنا وإدراكنا للأشياء، إلَّا أن هذا الأمر لم يتحقق لهم؛ لأنّ اللغة كائن حيّ يتطور باستمرار يصعب تحجيمه وتأطيره ضمن قيود منطقية صورية، لينشأ عن ذلك حركة فلسفية جديدة تنتصر للغة في منطقها الطبيعي، وقد عرفت هذه الحركة باسم فلسفة اللغة الطبيعية.

مقدمة:

كانت اللغة منذ القديم -ولا تزال- مصدر رغبة ورهبة، وما ألِّف فيها -إلى الآن-خير دليل على القيمة الرمزية التي تحظى بها من طرف المفكرين فلاسفة كانوا أم لسانيين، وما كان لها أن تتبوأ هذه المكانة لولا تفردها بقدرة هائلة في تثبيت المعارف ضد عوامل الزمن، والنسيان، وترجمة المشاعر وتبليغها، إلَّا أن اللغة-وإن تميزت بكل هذه الخصال- فهي بالنسبة لمجموعة من الفلاسفة مصدر إزعاج وغموض، إذ لم تسعفهم هذه الأداة في فهم العالم؛ لأنها لا تعتمد على منطق استدلالي واضح يمكن التحقق من نتائجه، الأمر الذي سيدفع رواد الفلسفة التحليلية إلى البحث في الأسباب التي تجعل من اللغة الطبيعية لغة تثير نوعًا من البلبلة والتشويش على مستوى الفهم والتعبير عن مختلف القضايا التي تشغل الفلاسفة، وتدفعهم إلى التفكير فيها، ومحاولة شرحها، وفك رموز اشتغالها، إلّا أنه سرعان ما يتضح لهم أنَّ اللغة الطبيعية هي لغة تتميز عن لغة العلوم التقنية بمنطق اشتغال خاص لا يقوم بالضرورة على ثنائية الصدق والكذب. فعلى أي أساس علمي بنى رواد الفلسفة التحليلية حكمهم على اللغة الطبيعية، ولِم تراجعوا في

أحكامهم على هذه اللغة، وتحوّل بعضهم إلى أكبر المدافعين عنها؟

١- اللغة بين قوة التعبير وإشكال التعتيم:

إن الحديث عن اللغة هو حديث ضارب في عمق تاريخ الفكر البشري، حيث شكلت مادة للدراسة والتحليل؛ بدأت في حقل الفلسفة بتأملات (ميتافيزيقية) حاولت الإجابة عن أسئلة شكلت قضايا خلافية بين فلاسفة تلك المرحلة، يمكننا أن نجمل أهمها في: «قضية نشأة اللغة، وأسبقية اللغة أو الفكر، وعلاقة الدال والمدلول...»[١]. إلّا أن اللغة لم تحض بكل هذا الاهتمام المبكر إلّا باعتبارها ملكة ميزت الإنسان عن غيره، ملكة مكنته من فهم وجوده وامتلاك محيطه، هذه الملكة دفعت الدارسين إلى مزيد من الاهتمام قصد فهم طريقة اشتغال نظمها وكيف تؤدي وظيفتها، الأمر الذي جعلنا نتحدث اليوم عن علم قائم بذاته يعالج القضايا التي تطرحها اللغة معالجة علمية.

والجميع يُجمع على أن اللغة من أعقد الظواهر الإنسانية لتشعب مجالاتها وتعالقها بميادين عدة كالسلطة والإيديولوجيا، الأمر الذي جعلها أداة عصية عن الضبط من المنظور الفلسفي، فهي ليست مجرد وحدات صوتية فقط، بل هي رموز وعلامات بحمولات ثقافية تخضع لقيود الإنتاج والتأويل. الأمر الذي دفع (هايدغر) إلى القول إن «اللغة هي أخطر النعم»[٢]، بمعنى أن اللغة هي سلاح ذو حدين خاصة فيما تعلق منها بـ «قضية المعنى»، مما جعل الوقوف عند ما تنطوي عليه من إشكالات في هذا السياق أمرًا ضروريا.

إن أطروحة وضوح اللغة العادية وتأديتها وظيفة التواصل فقط، لم تصمد أمام انتقادات مجموعة من فلاسفة اللغة[٣] الداعين إلى ضرورة الوعي بما في اللغة العادية «من غموض وقصور ونقص، فهنالك كلمات ليس لها معنى محدد، وكلمات معانيها متداخلة، كما أن اللغة العادية بمفرداتها المألوفة قاصرة عما نريد التعبير عنه»[٤].

وفي ظل هذا الغموض والالتباس المترتب عن استعمال اللغة العادية اقترح هؤلاء الفلاسفة بديلا يقوم مقام هذه اللغة أسموه بـ «اللغة المثالية»، فما المقصود إذن باللغة المثالية؟ وما الغاية من إنشائها؟

٢- اللغة المثالية: نحو لغة أكثر دقة.

لقد ساعد المناخ التاريخي والإيديولوجي الذي ساد العالم الغربي خلال القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين على إحداث ثورة (كبرنيكية) على مختلف المجالات العلمية منها، والاجتماعية، والثقافية، والفنية، حيث أصبحت نظرة الإنسان للعالم والأشياء تختلف بشكل جذري عما كان سائدا من ذي قبل. ويرجع الفضل في سبب هذا التغير -حسب المهتمين بحركية التاريخ- إلى التطور الكبير الذي شهدته العلوم الحقة كالرياضيات، والفيزياء، والكيمياء، حيث دشنت الحضارة الإنسانية عهدًا جديدًا قطع مع ما سبقه من

عهود التخلف تحت مظلة «نظرية المعرفة»[٥]، التي أعادت صياغة فهم العالم والوجود.

وفي إطار هذا التطور العلمي والمعرفي الذي تحدثنا عنه انبثقت حركة فكرية آمنت بمنطق العلم وحظوظه في إعادة ترتيب طريقة تحليلنا وفهمنا للأشياء، هذه الحركة التي أطلق عليها اسم «الوضعية المنطقية».

لقد كان للوضعية المنطقية كبير الأثر في تمييز عقيدة الفلسفة التحليلية التي عالجت «نظرية المعرفة» من الزاوية اللغوية باعتبارها الزاوية الأساسية التي تشكل في الوقت نفسه الأداة والجوهر، هذه الفلسفة التي تميزت بجانب عالٍ من علمية المنهج المتبع في التحليل، ويمكننا تلخيص وجهة النظر هاته من خلال نقطتين أساسيتين[٦]:

*__الأولى:__ تتخذ من التحليل اللغوي أسلوبًا ومن لغة الحياة اليومية مادة للبحث. فنجد فلاسفة هذا الاتجاه يتخذون اللغة التي يتكلم بها الفرد في المجتمع واللغة التي يتحدث بها الفلاسفة لتحليلها، ومعرفة معاني عباراتها بغية إيجاد حلول للمشكلات التي تعترضهم.

*__الثانية:__ تتخذ التحليل المنطقي منهجًا لها في معالجة اللغة العلمية، ولكنها في الوقت نفسه تتوخى بناء لغة اصطناعية تكون عامة أو نموذجًا للغة العلم. ونجد في هذا الحقل كثيرًا من المناطقة والفلاسفة الذين يحاولون تركيب هذا النموذج اللغوي للعلم.

ويتضح لنا من خلال النقطتين سالفتي الذكر أنَّ الفلسفة التحليلية، وبتأثر من المنهج الرياضي المنطقي، حاولت تجاوز السائد من المشكلات التي تطرحها نظرية المعرفة في تكوين صورة معرفية واضحة تأسس لمرحلة علمية لا مجال فيها للّبس والغموض المترتب عن استعمال لغة غير علمية لا يمكن الاستدلال على صحتها.

وعليه يمكن القول: إن الفلسفة التحليلية حاولت إعادة النظر في قضية اللغة، خاصة من زاوية خلق «لغة مثالية» تتجاوز نقائص اللغة العادية التي لا تمت للعلم وقواعده بصلة، فهي «غالبًا ما تخفي الصور المنطقية الحقيقية للقضايا»[٧] المعبر عنها؛ لأنها «لغة مليئة بالخلط»[٨] على حد تعبير (برتراند راسل).

إن اللغة المثالية في نظر كل من (راسل) وتلميذه (فتجنشتين) هي الأداة الوحيدة القادرة على استيعاب كل القضايا المعبر عنها؛ لأنها تتميز بمبدأ الشمول كونها «أعم من أن يقتصر استخدامها في مجالات معينة»[٩] دون أخرى، بذلك تكون هذه اللغة مؤهلة (نظريًّا) أكثر من غيرها في استيعاب جميع الموضوعات العلمية منها، والفكرية، والاجتماعية. علمًا أن دوال هذه اللغة يجب أن تحتكم لقاعدة أن «يكون لكل اسم مسمى معين، أو يكون لكل كلمة معنى ومدلولا [واحدًا لا أكثر]» [١٠]، وبهذه الطريقة تنبأ فلاسفة اللغة المثالية بإمكانية تجاوز مشكلة تعدد المعاني للدال الواحد، والقطع مع كل ما من شأنه أن يؤثر في عملية التدليل (الظروف السياقية نموذجا).

لقد دفع إيمان رواد الفلسفة التحليلية (برتراند راسل، لودفيج فتجنشتين) بإمكانية خلق لغة مثالية إلى صياغة نظرية تؤطر عملهم وتوجههم، أطلقوا عليها اسم «نظرية الذرية المنطقية» (théorie atomique de la logique).

٣-نظرية الذرية المنطقية: المفهوم والنتيجة.

٣-١- تعريف نظرية الذرية المنطقية:

النظرية الذرية المنطقية هي نظرية فلسفية ظهرت نتيجة أبحاث رواد الفلسفة التحليلية، ويعد كل من الفيلسوف البريطاني (برتراند راسل) وتلميذه النمساوي (لودفيج فتجنشتين) أهم منظريها، وقد تساءلا من خلال هذه النظرية مم يتألف العالم؟ وما أنواع الموجودات؟ وهل يمكن رد الموجودات المركبة إلى أكثر الموجودات بساطة؟ وما علاقة اللغة بالواقع؟ ولذلك يقول (راسل) أن ما يدفعه لتسمية هذه النظرية بالذرية المنطقية هو أن «الذرات التي يريد الوصل إليها في نهاية التحليل إنما هي ذرات منطقية وليست ذرات فيزيائية»[١١].

وإذا كانت الدقة اللغوية غاية (راسل) في كتابه «فلسفة الذرية المنطقية»، فهذا تلميذه (لودفيج فتجنشتين) نجده هو الآخر أكثر هوسًا من أستاذه في الاهتمام بقضية «الوضوح والنظام الذي يجب أن تتميز به اللغة»[١٢]، وهو الدرس الأساس الذي استخلصه (شليك) من «الرسالة الفلسفية المنطقية»، حيث يعبر عن ذلك بالقول: «إن الميزة الأساسية للعبارة هي النظام، وليس النظام المكاني... ولا النظام الزماني، ولا أي نظام جزئي آخر، ولكن فقط النظام عموما، وهذا الشيء الذي يهم المنطق، ويمكننا أن نسميه بنتيجة النظام المنطقي»[١٣]، ونستنتج من خلال توضيح (شليك) لمفهوم النظام كما جاء في الرسالة، أن فكرة الضبط والوضوح كانت غاية (فتجنشتين) في تعامله مع اللغة.

تأتي نظرية الذرية المنطقية في سياق نضال مشترك بين (فتجنشتين) و(راسل) على إرساء معالم منطق جديد للغة حسابية تقوم على مبدأ الجهد الأقل للتعبير عن القضايا، حيث «هناك اسم واحد لكل شيء بسيط، بحيث لا يشير الاسم نفسه لشيئين بسيطين مختلفين. فالاسم رمز بسيط بمعنى أنه لا يتكون من أجزاء تكون هي نفسها رموزا»[١٤]، أي لا يمكن التعبير عن الأشياء المكونة للعالم إلّا ضمن سلسلة من الرموز المشكلة لأبسط عنصر يمكن الوقوف عنده.

٣-٢- تراجع أصحاب النظرية عن مشروعهم:

صاغ كل من (فتجنشتين) و(راسل) بداية القرن العشرين نظرية اصطلحا عليها اسم (نظرية الذرية المنطقية)، واعتكفا على التفكير في طرق إنجاحها، فألّفا العديد من الكتب والمقالات التي تشرح منطلقاتها وطريقة اشتغالها منذ عام ١٩١٢م، لمدة عشرين عامًا تقريبا. وكان هدفهما الأساسي هو خلق لغة مثالية «واثقة من تفكيرها «خدمت بالصواب» تقي الفهم من مضللات اللغة الطبيعية، وتتيح للإنسان إمكان تعلم ما يمكن أن يكون معاني «الاستقراء»،

و«الاستكمال»، و«الاستدلال»»[١٥]، الأمر الذي دفعهما إلى الاعتقاد بأنَّ الإشكالات التي عانت منها الفلسفة قديمًا في حل بعض القضايا المعرفية راجعة بالأساس إلى «استعمال لغة تتميز بنظام سيء»[١٦] لا يمكن ضبطه ضبطًا منطقيًّا، يصعب معه التأكد من صحة النتائج المتوصل إليها.

وتبين لرواد هذه النظرية أن الطريق الذي سلكوه لتحقيق مبتغاهم لا يفضي إلى أي شيء يذكر، الأمر الذي حتَّم عليهم معاودة التفكير فيما هم مقبلون عليه، خاصة أنَّ «مشروع إقامة لغة مثالية [اتضح أنه] عمل مستحيل»[١٧] لا مجال لتحقيقه.

وعلى العموم، فإنه يمكن القول: إن أبحاث الفلسفة التحليلية في قضية اللغة قد أسهمت بشكل منقطع النظير في إعادة الاهتمام للغة الطبيعية من حيث البنية المنطقية الخاصة التي تتميز بها، والتفكير في الوظائف التي يمكن أن تقوم بها، وما تثيره -كذلك- من إشكالات على مستوى (إنتاج المعنى)، لذلك لا يمكننا القول بأن المسار التطوري للبحث في قضية اللغة قام على مفهوم القطيعة (الإبستمولوجية). والدليل على ذلك ما نلمسه عند بعض رواد هذه الفلسفة حيث انتقلوا[١٨] بعدما تبينت لهم أخطاء نظريتهم الأولى إلى الدفاع عن نظرية ثانية يعزى إليها الدور الأهم في تسليط الضوء على لغة الرجل العادي أثناء استعماله لها في سياقات تواصلية متعددة؛ فعرفوا نتيجة ذلك بفلاسفة اللغة العادية.

٤-فلسفة اللغة العادية أو منطق اللغة الطبيعي:

٤-١- مفهوم فلسفة اللغة الطبيعية:

لقد اتضح لنا من خلال المباحث السابقة أن (نظرية الذرية المنطقية) تعد من أهم النظريات الفلسفية المنطقية التي عزت فهم العالم إلى ضرورة الانفتاح على عالم اللغة باعتباره البوابة الرئيسة لفهم قضاياه، الأمر الذي دفع رواد هذه النظرية إلى القول بأن أهم القضايا الفلسفية الموغلة في التعقيد ترجع -في الأساس- إلى الفهم المضلل الذي تخلقه اللغة، وعليه كان من اللازم في نظرهم إلى التفكير في خلق لغة كاملة منطقيًّا تجنبهم علات اللغة الأولى (اللغة العادية). فكان نتيجة ذلك ابتكار لغة مجردة تتجاوز كل ما يمكن أن نسميه فضلة أو حشوا، حاولوا من خلالها إعادة تشكيل العالم، إلّا أن هذه المحاولة -كما سبقت الإشارة- باءت بالفشل بعد نضال دام زهاء عشرين سنة.

وبعد تراجع كل من (راسل وفتجنشتين) عن الدفاع عن نظريتهما المنطقية، أخذ كل واحد منهما طريقًا علميًّا يلتمس من خلاله التعبير عن القضايا الفكرية التي تشغله حول «قضية اللغة». فـ(فتجنشتين) اتجه إلى «اللغة العادية كوسيلة للعمل الفلسفي، أما (راسل) فلم يتجه إلى اللغة العادية، وإنما رأى أنه لا يمكن إقامة الفلسفة إلّا بلغة فنية لها مصطلحاتها الخاصة ومنهجها الخاص»[١٩]. ويمكن أن نسجل في هذا المقام ملاحظتين أساسيتين هما:

- أن (راسل) ظل وفيا لروح المنطق الرياضي، وما يمليه من تميز في الأسلوب والأداة عند التعبير. وأما (فتجنشتين) فنأى بنفسه عن الخصومة التي كان يكنها للغة العادية، ليصبح من أكبر المنافحين عنها.
- إن المتتبع للمسار الفكري لـ (فتجنشتين) يقف عند حقيقة مفادها: أنه يمكن تقسيم إنتاجات الرجل الفكرية إلى مرحلتين اثنتين؛ أولهما: تبنيه للمنطق الصوري لخلق لغة مثالية، تكون أقرب إلى لغة الرياضيات منها للغة التواصل، ثانيهما: دفاعه عن «اللغة العادية»، حيث اهتم بتحليل طرق تدليلها على المعاني التي تعبر عن القضايا في سياقات مختلفة؛ لكونها «لغة خصبة ومتنوعة تنوع الحياة وخصوبتها»[٢٠] وهو ما أسماه بألعاب اللغة.

إنَّ الاهتمام باللغة العادية من طرف (فتجنشتين) في فلسفته المتطورة، قد دفعه إلى تغيير وظيفة الفلسفة، حيث أصبحت أهم وظيفة يمكن أن يقوم بها الفيلسوف في محراب الفلسفة هو البحث في سر هذا التنوع الهائل والغنى الكبير الذي تمتاز به اللغة العادية في سياقات التخاطب، حيث تصبح اللغة أداة قادرة على استيعاب مجموعة كبيرة من الوظائف التي تسمح بها اللغة في مقامات تواصلية متنوعة، فتنوع استخدامات اللغة يلقي بظلاله مباشرة على الكلمات المشكلة للغة، حيث «يمكن اشتقاق عدة كلمات تنتمي إلى نفس الحقل الدلالي، كما يمكن للكلمة الواحدة أن توظف للدلالة على معاني مختلفة»[٢١]. فكلمة «عين» -مثلًا- قد توظف للدلالة على معاني عدّة يكون للسياق الدور الرئيس في تحديد المعنى المراد، فنقول مثلًا:

عين الماء.

عين الشمس.

عين الشرطة.

ففي المثال رقم (١) تدل كلمة «عين» على المكان الذي تتدفق منه المياه الجوفية، وفي المثال رقم (٢) تدل على مركز إشعاع ضوء الشمس، أما في المثال رقم (٣) فتدل على الشخص الذي يشتغل مخبِرًا لدى جهاز الشرطة. فالمتعلم الحديث للغة ما، من الطبيعي أن يسقط في خطأ التأويل الدلالي إذا لم يكن على بينة من هذه الفروق الدلالية التي ترجع في الأساس إلى طريقة اشتغال المنطق الطبيعي لهذه اللغة أو تلك، هذا بالإضافة إلى عامل المظهر الموحد للكلمات الذي يرى (فتجنشتين) أنه من بين أهم أسباب الخلط الذي يقع لمستعمل اللغة، حيث إنه من «الطبيعي أن يكون ما يؤدي إلى الخلط بالنسبة لنا، هو المظهر الموحد للكلمات، حين نستعملها منطوقة، أو نجدها مكتوبة أو مطبوعة. ذلك أن تطبيقها أو استخدامها لا يكون ماثلًا أمامنا بوضوح كاف»[٢٢].

٤-٢-أهداف فلسفة اللغة العادية:

سبقت الإشارة إلى أن (فتجنشتين) بعد مراجعته لفلسفته الأولى حاول تجاوز الأفكار

والنتائج التي جاءت بها، معتبرًا إياها من قبيل القضايا الخالية من المعنى، أو السلّم الذي يصعد من خلال القارئ لبلوغ حقيقة أن لا شيء في الأعلى، لتصبح فكرة وجود نموذج اللغة الذي يرى الكلمات والجمل كأنها ترتبط بالعالم مباشرة مرفوضة، حيث تبين له أن اللغة لا تقوم بوظيفة التقرير فقط.

ويرى فلاسفة اللغة العادية –عمومًا- أن هذه اللغة تستطيع أن تعيد بناء فهمنا لمجموعة من القضايا الفلسفية الخلافية، لتصبح بذلك أداة لغاية أسمى وهي علاج الشرخ الفكري الذي عانى منه الجسم الفلسفي مدة ليست بالهينة، وهي مهمة ليست سهلة. ويمكن تصوير غنى هذه اللغة التي أصبحت الأداة والغاية في الوقت نفسه، فيما قاله (فتجنشتين)، وهو يصفها وصفا بديعًا: «إن لغتنا العادية [...] أشبه بمدينة قديمة، هي خليط مدهش من شوارع صغيرة وميادين، ومن منازل قديمة وأخرى جديدة، ومن منازل زيدت إليها إضافات في عصور متفاوتة، وهي محاطة بعديد من الضواحي الجديدة ذات الشوارع المستقيمة المنتظمة، والمنازل المتماثلة»[٢٣]. إن وضع خريطة وصفية لمثل هذه «اللغة – المدينة» يتطلب من الباحث تبني منهج تحليلي دقيق يراعي خصوصية طابع التنوع والتعدد الذي تتميز به. فالهندسة المعمارية للغة ليست وليدة فترة زمنية معينة يمكن الرجوع إليها، واستنتاج ظروف إنتاجها، وخلق هذا النمط المنطقي أو ذاك الذي يميز طريقة عملها، فاللغة بناءٌ إبداعي مستمر، ولكي نفهم هذا يتوجب علينا في بعض الأحيان أن «نرى» و«نعاين» ما يفعله الناس بالفعل [في سياقات التخاطب]، عندئذ سوف نكتشف ديناميات كل نواحي الفاعليات المختلفة»[٢٤] والمتداخلة في رسم هذه الهندسة.

إن فلسفة اللغة تهدف –فيما تهدف إليه- إلى إبراز ذلك البعد الوجودي- المنطقي الذي تمتاز به هذه اللغة، لدحض مناوئي هذه النظرية القائلين بأنَّ اللغة العادية لا تقوم على أي منطق كيفما كانت طبيعته، فهي عمل ارتجالي غير مضمون النتائج، ويمكننا الإشارة -في هذا السياق- إلى أنَّ فلاسفة اللغة العادية -وعلى رأسهم (فتجنشتين)- استطاعوا البرهنة -من خلال نماذج تحليلية- على أن اللغة العادية تتمتع «بتعدد ضروب المنطق، حيث إنَّ هناك الكثير من ألعاب اللغة، ولكل لعبة قواعدها الخاصة»[٢٥]. إن اللغة العادية تثور -بطبيعتها- على كل القيود التي تحاول تقزيم وظيفتها الإبداعية، المتمثلة في استيعاب المعنى في كل سياقات التواصل والتعبير. من ثم يبدو لنا جليًّا أن الصورة التي فهم بها (فتجنشتين) اللغة تراعي كل هذا الغنى والتنوع الذي تتميز به.

خاتمة:

يمكننا القول: إنَّ حروب إثبات الذات التي خاضها رواد الفلسفة التحليلية، وفلاسفة اللغة العادية لها ما يبررها، وإن كان هناك بعض الخلط الذي لمسناه على مستوى الغاية والمنهج بالنسبة للفلسفة التحليلية عند تعاملها مع اللغة الطبيعية، الأمر الذي دفع معظمهم -فيما بعد- إلى

إعلان قصور نظرتهم تجاه اللغة الطبيعية. وعليه، يمكننا أن نسجل أنَّ اللغة الطبيعية تظل مكانتها محفوظة بين اللغات الاصطناعية ليس بقوة المدافعين عنها فحسب، بل بخصائصها المتفردة التي لا يمكن تجاهلها أو القفز عليها، فهي الوحيدة التي يمكن لجميع اللغات الأخرى أن تنقل إليها، دون أن تنقل هي إلى أي من لغات العلم الأخرى، فهذه الميزة لا يمكن أن تتحقق إلّا في لغة لم توضع استجابة لغايات جزئية يطلبها هذا العلم أو ذاك، بل هي أداة للتعبير عن كل الغايات.

الحواشي:

(١) مومن، أحمد: اللسانيات: النشأة والتطور، ط٢ (الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، ٢٠٠٥م)، ص٦.

(٢) سبيلا، محمد (و) بنعبد العالي، عبد السلام: اللغة، ط٥ (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ٢٠١٠م)، ص١٧.

(٣) نقصد هنا كلاً من: برتراند راسل (١٨٧٢م-١٩٧٠م)، ولودفيج فتجنشتين (١٨٨٩م-١٩٥١م).

(٤) زيدان، محمود فهمي: في فلسفة اللغة، د.ط (بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٨٥م)، ص٢٩-٣٠.

(٥) «تبوأت نظرية المعرفة -في هذه المرحلة- منزلة متميزة على اعتبار أنها تعبر ضرورة على المعيار الإبستملوجي، الذي يحدد سبل التعامل المثلى مع الوجود -بطرفيه المادي والروحي- قدر ما تعبر عن المنهج الذي يتعين انتهاجه؛ كيما يتسنى للبشر تحقيق المقاصد التي تعنّ لهم أمر تحققها». تشيز هولم، رودرك.م: نظرية المعرفة، ترجمة الدكتور نجيب الحصادي، ط١ (مصر، كندا: الدار الدولية للنشر والتوزيع، ١٩٩٥م)، ص٦.

(٦) حسن، ماجد محمد: الوضعية المنطقية أو التجريبية المنطقية (مقال)، الحوار المتمدن، العدد (٠٥٩)، ٢٠٠٤م، على الرابط: www//:ptth. ١٣١٣٢=dia?psa.tra.wohs/tabed/gro.raweha

(٧) رافد، قاسم هشام: رودلف كارناب والوضعية المنطقي، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد (٨١)، العدد (٤)، ٢٠١٠م، ص١٠٥٨.

(٨) راسل، برتراند: (١٩٨٣). حكمة الغرب: الفلسفة الحديثة والمعاصرة، ترجمة الدكتور فؤاد زكريا، سلسلة عالم الفكر (٧٣)، د.ط (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٣م)، ٢/٣١٣-٣١٤.

(٩) إسماعيل، عبد الحق صلاح: التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد، ط١ (لبنان: دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٩٣م)، ص٣٣.

(١٠) في فلسفة اللغة، ص٣٠.

(١١) راسل، برتراند: فلسفة الذرية المنطقية، ترجمة ماهر عبد القادر محمد (مصر: دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٨م)، ص٢٩.

(١٢) حمود، جمال: فلسفة اللغة عند لودفيج فتجنشتين، ط١ (بيروت: دار العربية ناشرون، الجزائر: منشورات الاختلاف، دبي: مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، ٢٠٠٩)، ص١١٥.

(١٣) السابق، ص١١٦.

(١٤) فتجنشتين، لودفيج: رسالة منطقية فلسفية، ترجمة عزمي إسلام (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٨م)، ص٣٣.

(١٥) بوانكاريه، هنري: العلوم والفرضية، ترجمة وتقديم الدكتور حمادي بن جاء الله، ط١ (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٢م)، ص١٣-١٤.

(١٦) Benmakhlouf، Ali. (١٩٩٦) Bertrand Russell: L'atomisme logique. (Philosophies.) Paris: Presses Universitaires de France. P١٨٤٠.

(٧١) في فلسفة اللغة، ص٣٠.

(١٨) نخص بذكر هنا (فتجنشتين) ومن سار على دربه في الاهتمام باللغة في بعدها الاستعمالي كـ(جورج إدوارد مور، جون أوستين، جون سورل).

(١٩) في فلسفة اللغة، ص٤٣.

(٢٠) مهران، محمد. (و) مدين، محمد: مقدمة في الفلسفة المعاصرة، د. (القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٤م)، ص٢٣٤.

(٢١) Monk. R، How to Read Wittgenstein. (٢٠٠٥) Published by Granta Books. p٧٣.

(٢٢) فتجنشتين، لودفيج: بحوث فلسفية، عبارة رقم (١١)، ص١٧٢.

(٢٣) السابق، عبارة رقم (١٨)، ص١٧٩.

(٢٤) مقدمة في الفلسفة المعاصرة، ص٢٢٣.

(٢٥) السابق، ص١٦١.

الأدب بين المتعة والمنفعة

د.جلال مصطفاوي- الجزائر

«الأدب هو الكاشف الحافظ للقيم الثابتة في الإنسان والأمَّة، الحامل الناقل لمفاتيح الوعي في شخصية الأمة والإنسان. تلك الشخصية التي تتصل فيها حلقات الماضي، والحاضر، والمستقبل. والفن هو المطيّة الحية القوية التي تحمل الأدب خلال الزمان والمكان. والأدب بغير فنٍّ رسولٌ بغير جواد في رحلة الخلود... والفنُّ بغير أدب مطيةٌ سائبة بغير حمل ولا هدف»(*).

تمهيد:

الإنسان في صراع دائم مع الطبيعة منذ العصور البدائية، ولمّا كانت الطبيعة لا ترحم كان على الإنسان أن يحفظَ جهاَزه المناعي، ويعزّزه بوعي قوانين الطبيعة وسبر أغوارها وكنهها؛ ليتسنى له العيش معها والسيطرة على مفاجآتها. وتعتبر كافة الحقول المعرفية (علم الطبيعة، الرياضيات، الفيزياء، الفلسفة، الأدب، التاريخ...) وليدة ذلك الوعي المخلّص، وبإمكاننا أن نحدّد داخل هذه الحقول المعرفية مجالين متمايزين، هما: العلوم التقنية الدقيقة (المادية)، والعلوم الإنسانية (الروحية) على حدّ تعبير (فيلهلم دلثي). فإذا كانت مهمة العلوم أن تفسّر الطبيعة، فإنَّ مهمة الدراسات الإنسانية هي أن تفهم تعبيرات الحياة... يتعيّن على العلم –دائمًا- ألّا ينظر إلى الفردي إلَّا كوسيلة لبلوغ الكلّي، أو الوصول إلى النمط، أمّا في مجال الفنون فالتقدير ينصبّ على الجزئي لذاته، يقول(دلثي): «نحن نفسّر الطبيعة، أمّا الإنسان فإنَّ علينا أن نفهمه».

ولمّا كان الأدب فنّا يندرج ضمن الدراسات الإنسانية، فقد ارتأينا أن نسائل حدوده ونحاكم غايته. فهل للأدب غاية؟ ماذا يريد الأديب (الفنان) من وراء إبداعه الأدبي؟ وما الفائدة التي نستقيها من دراسة الفن عامة والأدب بصفة خاصة؟

١-الأدب، والنفس، والمجتمع:

يكمن المعيار الذي تقاس به عبقرية الأمم والأفراد في مدى عمق إحساسهم بالذات، وما يترتب عن ذلك من تفاعل الوعي المادي والوعي الروحي بالحياة التي تكتنف وجودهم. ولمّا كان الإنسان بطبيعته شغوفاً بالتفكير الدؤوب، والتأمل المستمر؛ من أجل الوقوف على الحقيقة الكامنة وراء مختلف ظواهر الحياة، فقد اتّخذت العلاقة بين الإنسان والحياة أشكالًا كثيرة ومتعددة، تختلف باختلاف الوسائل، والمناهج، والزوايا التي نعالج -من خلالها- جانبًا من الجوانب المتعددة للحياة. إنَّ الأشكال المعرفية المجسّدة للوعي الإنساني بالحياة، تستجيب -على طريقتها- لمطلب النظام، أي لمطلب الإنسان أن يعيش في عالم مفهوم ومرتب، يتغلب على حالة الفوضى الخارجية، التي

تكتنف الوعي في مواجهته الأولى للحياة، «فالفلسفة -على سبيل المثال- نظام مترابط من المفاهيم التجريدية، التي تنزع إلى تفسير ظواهر الكون، وقضايا الإنسان. والعلم –أيضًا- يقوم أساسًا على نظام من القوانين والمبادئ التي يعتمد بعضها على بعض، في صياغة العالم في بنى رياضية فائقة التجريد.»[١]، وفي مقابل هرمية النظام الفلسفي للمفاهيم، وهرمية النظام العلمي-الرياضي للقوانين، فإنَّ الفنَّ يعمد -هوالآخر- إلى خلق نظامه الخاص، حيث يقوم على أساس تصوير العالم من خلال شبكة مركبة من صور بالغة الانسجام والاتساق، تعكس التفكير الحسي للإنسان، وترسم هيكل الحياة، ومعاناة الوعي بريشة الوجدان، وألوان الأفكار، في هرمية متناغمة. ولعلَّ هرمية الفنِّ بصفة عامة، وهرمية الإبداع الأدبي بصفة خاصة، من أسمى الأشكال المعرفية النوعية المبلورة للوعي الإنساني بالحياة؛ وقد يكون مردّ ذلك كون العمل الأدبي لا يقصد نوعًا معيَّنًا، ولا كمّا معيّنا من القراء، بل يتعلق بالناس، من حيث هم ذوات، كما أنَّ المتعة الفنية من آثار العمل الأدبي التي تميّزه عن سائر البحوث العلمية (الجافة)، التي تكتفي بنقل المعرفة كما هي، «فالعمل الأدبي ليس شيئًا بسيطا، إنه يستمد من الحياة، ولكنه ليس مجرد معنى للحياة أو فكرة عنها، نتعلمها كما نتعلم الأشياء مثل الفلسفة مثلا. إنَّه طاقة هائلة تشعّ ألوانًا من الإشعاعات على مرّ الزمن، فلا يخبو لمعانها حتى يتجدّد مع الإنسانية المتجددة، الدائبة التجدّد. وهي طاقة هائلة التأثير، فيكفي أن يقول الأديب كلماته؛ حتى يكون لها من الفعل بالنفوس، ومن تحريك الأرواح ما يفوق أثره كلّ قوّة. ذلك أنَّ فعلها لا يقتصر على جماعة من الناس في وقت من الأوقات، ولكنّه من الممكن أن يمتد إلى كلّ إنسان في كلّ زمان ومكان. ويوم يطلق الشاعر قصيدته يكون العالم قد كسب قوّة هائلة جديدة، لكنّها خالدة باقية.»[٢]. ومعنى هذا: أنَّ الأدب كلٌّ مؤلّف من مادة (معطيات)، واستخدام لهذه المادة (صورة، شكل)، أمّا المادة فهي تلك القيم المعطاة من الحياة، والفكر، والخيال، والعاطفة، وأمّا الاستخدام فهو التصميم والبناء من خلال هندسة فنية محكمة لهذه المادة. وجدير بنا في هذا السياق أن نشير إلى العلاقة القائمة بين العمل الأدبي والنفس، حيث إنَّ النفس وهي مسرح الانفعالات والحاجات، تصبغ الأدب صبغة وجدانية، وتكسبه قوّة تأثيرية، وتلبسه ثوب الخلود السرمدي. والأديب حيث يصوّر تفاعله، أو فهمه للحياة، يسجّل صراعه النفسي سواء عن وعي منه أوعن غير وعي؛ ذلك لأن الجانب النفسي عامل قوي في تشكيل العمل الأدبي. «إنّ النفس تصنع الأدب، وكذلك الأدب يصنع النفس، النفس تجمع أطراف الحياة؛ لكي تصنع منها الأدب، والأدب يرتاد حقائق الحياة؛ لكي يضيء جوانب النفس... والإنسان لا يعرف نفسه إلّا حين يعرف للحياة معنى»[٣]. ولا يفوتنا -ونحن بصدد الحديث عن الدوائر المؤثرة والمتأثرة بالأدب- أن نوجز في عرض العلاقة القائمة بين الأدب والمجتمع، باعتبار أنَّ «الأدب مؤسسة اجتماعية، أداته اللغة، وهي من خلق المجتمع، والوسائل الأدبية التقليدية كالرمزية والعروض، اجتماعية في صميم طبيعتها. إنها أعراف وأصول لا يمكن أن تبزغ إلّا في مجتمع. أضف إلى ذلك أنَّ الأدب يمثل الحياة، و(الحياة) في أوسع مقاييسها حقيقة اجتماعية واقعة»[٤]. ومعنى هذا: أنَّ العلاقة القائمة بين الأديب والمجتمع علاقة ضرورية إلزامية، ولا يمكن أن نتصوّر الأدب بمعزل عن المجتمع؛ لأنَّ اللغة -وسيلة الأديب الأساسية- ظاهرة اجتماعية تمّ التواضع والاصطلاح عليها، ثمّ إن الأديب لا يكتب لنفسه، وإنّما يكتب لمجموعة الأفراد الذين يكوّنون مجتمعه أو أمّته. ومن هذا المنطلق جاءت العبارة القائلة بأن «الأدب تعبير عن المجتمع»، وكأنّها بديهية. والحقيقة أنَّ الأدب تعبير عن فهم الأديب لهذا المجتمع، وليس نقلًا لحياة المجتمع. وعن طريق الفهم الخاص للأديب (الموقف الفكري)؛ تحصل الفائدة المرجوّة، وهي التأثير البنّاء في المجتمع. وفي هذا

يقول الأستاذان: (رينيه ويليك) و(أوستن وارين): «الأدب تعبير عن المجتمع، ولكن ما معنى هذه البديهية؟ إذا كانت تفرض أنَّ الأدب في أي وقت محدد يعكس الوضع الاجتماعي القائم بشكل صحيح فهي باطلة، وهي سوقية، مبتذلة وغامضة، إذا كانت تعني -فقط- أنَّ الأدب يصوّر بعض جوانب الواقع الاجتماعي. أمّا القول بأنَّ الأدب يعكس الحياة، أو يعبِّر عنها، فهو قول أكثر إبهاما. ومن المحتّم على الكاتب أن يعبّر عن تجربته ومفهومه الإجمالي للحياة»(٥).

٢-الأدب بين المتعة والمنفعة:

تعدّ إشكالية البحث في وظيفة الأدب إشكالية عويصة؛ لأنها أفرزت جدلًا بين العديد من الاتجاهات المتباينة، فهناك من يرفض وجود علاقة بين الظاهرة الفنية والظاهرة الأخلاقية (المنفعة). والموقف الجمالي الذي يطبع هذا الاتجاه لا علاقة له بالغرض، يقوم الإنسان فيه دور المتأمل الجمالي الذي يفتش عن المتعة الجمالية». وقد كانت مواجهة اتجاه (الفن للفن) الجمالية للأخلاق من وجهة نظر (أوسكار وايلد)، تستند إلى أنَّ الفنَّ يجد كماله الخاص في داخله، في ذاته، وليس في خارج ذاته، ولذا فإنَّ الاتجاه الذي به شطر أهداف، وغايات نفعية، وأخلاقية يعدّ إفسادًا له؛ لأنَّ الفن لا طائل من ورائه، ولا منفعة، والأشياء الجميلة هي الأشياء التي تخصّنا، ولا هدف لها من الناحية العملية، فالفنّ لا يفيد في شيء، ولا يتصل بالأخلاق، ولا يحمل رسالة إصلاح. الفنُّ الخالص لا علاقة له بأي شيء أيًّا كان». فالاتجاه الجمالي يرى -فعلًا- الفن ممتعًا، لا نفعيًّا، أو أخلاقيا. ومن أنصار هذه الفكرة فيلسوف الأدباء، ذو النزعة الوضعية المنطقية (زكي نجيب محمود)، حيث يقول: «فالشِّعر يظل شِعرًا بقيمته الفنية، حتى لو لم يعقبه تغيّر في السلوك... فإذا قلنا إنَّ الغاية الخُلُقية هي مدار البناء الفني، وجب أن نضيف إلى هذا القول، بأنَّ الشِّعر يبطل أن يكون شعرا، إذًا هو قدّم لنا تلك الغاية الخُلُقية وعظًا مباشرا»(٦).ومن بين الاتجاهات التي لها الرؤية نفسها، نجد الاتجاه الشكلي الذي يعطي الأولية للشكل الفني، وينادي باستقلال الوظيفة الجمالية، لكن أيكون معنى هذا أنَّ الفنَّ أو الأدب لا يفتح أبصارنا على حقائق العالم؟

يرى أنصار الاتجاه الأخلاقي بأنَّ الفن تعبير عن انفعال أخلاقي، ويعدّ (تولستوي) من أبرز الكُتَّاب دفاعًا عن الاتجاه الأخلاقي للفن، من خلال تأثيره في الجمهور. «فالعمل الأدبي يرتاد بنا الحياة، ويخلق بيننا وبينها علاقات جديدة من الفهم والمعرفة، وهي الغاية التي تسعى لها الإنسانية في نشاطها الدائب. «فالأدب- إذًا- على هذا النحو: فِعل نفعي يعمّق وعينا بالحياة، ويغذّيها بأشكال مثمرة، ومتنوّعة. ونجد (جان بول سارتر)، بفكرته حول ضرورة الالتزام في النثر الأدبي، يندرج ضمن نفعية الأدب، فالأدب لا يمكن إلَّا أن يكون ملتزمًا بمعنى من المعاني. والنثر في عرف (سارتر)، أقدر على الالتزام من الشعر «لا نريد للرسم، ولا للنحت، والموسيقى أن تكون ملتزمة، أو بالأحرى لا تفرض على هذه الفنون أن تكون على قدم المساواة مع الأدب في الالتزام... وليست التفرقة بين الأدب، والموسيقى، والرسم، تفـرقة في الشكل – فحسب- بل في المادة أيضا»(٧). ويقول في موضع آخر: «عمل الكاتب هو الإعراب عن المعاني»(٨). وعن مهمة الأدب ودوره الفعّال يقول: «إنَه (الأدب) يكشف -خير الكشف- عن ذاتية الفرد حين يترجم أعمق ترجمة مطالب الجماعة، وكذلك شأنه في الكشف عن ذاتية الجماعة، حين يترجم نفس الترجمة مطالب الفرد. وسيدرك الأدب -كذلك- أن وظيفته هي التعبير عمّا هو عالمي وعيني إلى من هم في العالم العيني»(٩). وقد ارتكز الأستاذ (شفيق شيّا) على الفكرة والمعنى في الأدب، وذلك في سبيل الدفاع عن تصوّر الأدب الفلسفي، يقول: «العمل الأدبي ليس رصف ألفاظ وحسب، أو وقع

جرس موسيقي في السمع. هو بتعبير آخر: ليس شكلًا فارغًا، فالشكل الفارغ حقًّا غير موجود على الإطلاق. إنَّ العكس هو الصحيح، إذ هناك معنى أو فكرة هي روح القطعة الأدبية، وبدونها تستحيل جثة هامدة، لا نبض فيها. هي تتحدث عن أشياء وموضوعات بتميّز، وفرادة، وتأثير، هناك -دائمًا- معنى يبقى لب العمل الأدبي»(١٠).

وهناك رأي توسّط الاتجاهين، وعمد إلى صياغة توفيقية تركيبية، تتعانق فيها المتعة والمنفعة في أحضان العمل الأدبي، يقول الناقد عز الدين إسماعيل: «إنَّ الصلة الوطيدة بين الأدب والحياة هي السر فيما يتضمن من متعة ومنفعة؛ لأننا نحب أن نرى الحياة منقولة إلينا، نحب أن نجلس في مكاننا، لنشاهد الحياة تمر بنا جزئياتها في سلسلة متصلة الحلقات... وهنا يتمثل ما للأدب من نفع، حيث يعمّق فهمنا للحياة، بل أكثر من هذا حين يوجّه حياتنا. والأدب يستمد من الحياة، ويدفع الحياة ويوجهها»(١١).

وحريّ بنا أن نستحضر في هذا الصدد، صيغة التركيب التي يقترحها عميد الأدب المسرحي الحديث توفيق الحكيم، بين القيمة الجمالية (المعبرة) والقيمة النفعية (الرسالة المفسرة)، فهو يرى أن اجتماعهما ضروري للعمل الأدبي أو الفني، لكنَّ اجتماعهما -هنا- لا يكون عشوائيًا فوضويا، إنّما يخضع لقانون التعادل والتوازن، ومفاده: أن تكون القوة المعبرة بمثابة حركة تُعادل وتُناهض حركة القوة المفسرة؛ ونتيجة هذا القانون ألّا تطغى حركة على أخرى، فاكتمال العمل الأدبي هو في سلامة هذا القانون، «الوقوف عند حدود التعبير ليس كل مهمة الأديب أو الفنان التعادلي...؛ لأنَّ التعبير وحده على علو قيمته الأدبية والفنية، قد يحبس أهداف الأدب والفن في نطاق التهذيب الروحي والإمتاع النفسي، ومهما يكن نبل هذه الأهداف وكفايتها، فإنَّ المطلوب من الأديب أو الفنان -خصوصا في العصر الحديث- أن يمدّ رسالته إلى أبعد من هذا النطاق. المطلوب منه هو أن يهذّب ويمتّع ثم يلقي في نفس الوقت ضوءًا كاشفًا موجّها في طريق الإنسانية»(١٢). إنَّ العمل الأدبي في ظل هذا التركيب، ليس بالأمر الهيّن، بل هو أمر عسير، إذ يحتاج إلى وعي حسي وفكري، واجتهاد لتحقيق الانسجام بينهما؛ حتى لا يسيطر أحدهما على الآخر. ويرى الحكيم –أيضًا- أنَّ اتجاه الفن للفن؛ يجعل من الشكل والمبنى غايتين هامتين على حساب المضمون والمعنى، فهذا الاتجاه يكبح جماح وعي الأديب الفكري، ويسجنه في دهاليز الشكل، كذلك اتجاه التوجيه الأخلاقي أو الإصلاحي يحبس الفنان في سجن المضمون، «والسجن في الحالتين يمنع الفنان من تبليغ رسالته الكاملة... تلك الرسالة التي تنبع من الحرية دائما؛ لتبشّر بالحرية»(١٣).

الحواشي:

(*) الحكيم، توفيق: فن الأدب، ط١ (القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٥٢م)، ص١.

(١) السواح، فراس: الأسطورة والمعنى، ط١ (دمشق: دار علاء الدين، ١٩٩٧م)، ص٢٣.

(٢) إسماعيل، عز الدين: الأدب وفنونه، ط١ (عمّان: دار الفكر العربي، ١٩٧٣م)، ص٢٧.

(٣) إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، ط٤ (القاهرة: مكتبة غريب، د.ت)، ص٥.

(٤) وارين، أوستن (و) ويليك، رينية: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، ط٣ (بيروت: المؤسسة العربية للنشر، ١٩٨٥م)، ص٩٧.

(٥) السابق، ص٩٨.

(٦) محمود، زكي نجيب: مع الشعراء، ط٣ (بيروت: دار الشروق، ١٩٨٢م)، ص١٨٩.

(٧) سارتر، جان بول: ما الأدب؟ ترجمة محمد غنيمي هلال، د.ط (القاهرة: مكتبة الأنجلو، ١٩٦٨م)، ص٣-٤.

(٨) السابق، ص٨، ١٨.

(٩) نفسه، والصفحات نفسها.

(١٠) شيّا، محمد شفيق: في الأدب الفلسفي، د.ط (بيروت: مؤسسة نوفل، د.ت)، ص٥٥.

(١١) الأدب وفنونه، ص٢١.

(١٢) الحكيم، توفيق: التعادلية مذهبي في الفن والحياة، د.ط (القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٧٦م)، ص٨١، ٨٢.

(١٣) السابق، ص٨٤.

مآخذ النقاد على شعر العقاد

مصطفى يعقوب عبدالنبي- مصر

عُرف العقاد بوصفه من أبرز النقاد العرب في الأدب العربي المعاصر، إن لم يكن هو الأبرز على الإطلاق، بحيث يخيّل إلينا أنّ معاركه الأدبية شملت أدباء مصر جميعهم، وعددًا من الأدباء العرب، وأنّه لم يفلت أديب من الأدباء في مصر من معركة أدبية حول موضوع ما. والدليل على ذلك أنه ما من كتاب صدر عن العقاد بعد رحيله إلّا وكانت معاركه الأدبية جزءًا غير قليل من فصول الكتاب، ومن أشهر الكتب التي تناولت العقاد من ناحية النّقد كتاب (العقاد ناقدًا) للدكتور عبد الحي دياب، وهو كتاب ضخم، بلغ عدد صفحاته (٨٧٢) صفحة، تعرَّض فيها لمسيرة العقاد النقدية، ونظرياته في هذا المجال من فنون الأدب.

وقد خلَّف العقاد تراثًا ضخمًا من المقالات النقدية، ضمّها بعض كتبه، مثل: (مطالعات في الكتب والحياة)، و(ساعات بين الكتب)، و(الفصول)، فضلًا عن ألوف المقالات النقدية التي لم تجمع بعد في كتاب، ولعلَّ الأمل يحدونا جميعًا من محبي الأدب ومحبي العقاد أن تتولى مؤسسة علمية أو هيئة أدبية -وما أكثر هذه المؤسسات والهيئات في عالمنا العربي- جمع شتات هذه المقالات المتفرقة في بطون الدوريات التي بعد العهد بها، ولم تعد متيسّرة للباحثين في الأدب العربي المعاصر، حتى تكتمل الصورة من جميع زواياها.

ومن أبسط الأمور وأيسرها في سبيل اكتمال الصورة أن نتحدث عن العقاد من الوجهة الأخرى، أي: العقاد المنقود، فقد سطّرت المؤلفات الكثيرة تتحدث عن العقاد الناقد، بينما نجد قلّة واضحة في المؤلفات التي تتحدث عن العقاد المنقود، وهل كان دائمًا على صواب في معاركه النقدية؟ وهل كان للجانب الشخصي تأثيرٌ على الجانب الموضوعي؟ وغير ذلك من التساؤلات التي تحتاج إلى إجابة شافية. وسوف نقتصر على شِعر العقّاد دون نثره؛ لسبب بسيطٍ للغاية، وهو أن أشهر كِتاب نقديٍّ للعقّاد كان (الديوان)، الذي كال العقادُ هجومًا كاسحًا على شوقي، ومن هنا فإنَّ تناول شعر العقاد بالنقد من ألزم الأمور في مقابل هجومه على شوقي، وسوف نتجاوز عن كتاب (على السفود) لمصطفى صادق الرافعي، فقد قُتل بحثًا ودرسًا، كما أنَّ الكتاب قد اختلط فيه النَّقد الصحيح بالشتم الصريح.

ومن ملاحظتنا على مآخذ النقاد على شعر العقاد، والتي بحثنا عنها في بطون الدوريات الصادرة في حينها، وجدنا أنَّ معظم هذه المآخذ تنصب على بعض مفردات الألفاظ في قصائد العقاد، باعتبارها ألفاظًا وحشية ـ إذا جاز التعبير ـ وغير مأنوسة لا يتحملها الشعر، على الرغم

من أنَّ العقادَ قد قرأ بالتأكيد قول الجاحظ عن الألفاظ في الشعر أو النثر: «وكما لا ينبغي أن يكون اللفظُ عاميًّا، وساقطًا سوقيًّا، لا ينبغي كذلك أن يكون غريبًا وحشيًّا، فإنَّ الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس، كما يفهم السوقي رطانة السوقي»[1]. غير أنَّه قد خالف الجاحظ في الكثير من أبيات قصائده، الأمر الذي جعله موضع النقد وهدفاً للنقاد، كما أنَّنا قد تجنبنا مآخذ النقاد على آراء وأفكار العقاد، حيث يطول الأخذ والردّ مما لا تسعه الصفحات الطوال، فالشاعر حُرٌّ في أفكاره -صوابًا أم خطأ- المهم في الأمر طبيعة التعبير عن هذه الأفكار في قالب شعري حيث الألفاظ الموحية، ومدى امتلاك الشاعر ناصية البلاغة والبيان في هذا التعبير.

وفيما يلي بعض الشواهد من مآخذ النقاد على شِعر العقاد:

١- عندما أصدر العقَّاد ديوان (وحي الأربعين) تعرَّض لقسوةٍ مفرطةٍ في النقد من الرافعي، وفي المقابل تعرض الديوان لرقّة مفرطة في النقد -أيضًا- من طه حسين، فبعد أن أطال الكلام في حسنات الديوان، وكال المدح للعقاد باعتباره من شعراء المعاني، جاء دور ملحوظاته النقدية في قوله: «كاد يجتمع له من جمال التعبير وصدق الشعور لولا ألفاظ تنبو عن سمعي، وأحسبها تنبو عن سمع كثير من الناس كلفظ (المأوف) في قوله:

لك وجه كطابع الصد ... ق على صفحة الزمان المأوف

فلستُ أدري، لمَ لا أُحبّ هذه الكلمة في هذا البيت؟ ولمَ أشعر بأنها قلقة لا تستقر في مكانها إلّا كرها؟ ولمَ أشعر بأنها صغيرة ضئيلة إلى الزمان. وكلفظ (الطين) الذي أنكره غيري من النقاد في قوله في القبلة:

هي كأسٌ من كؤوس الخالدين ... لم يشبها المزج من ماءٍ وطين

فإنّ ذوقي الذي تأثّر بأدبنا العربي القديم ينفر، بل يفر من هذا الطين الذي يقرن بالقبلة»[2].

٢- على الرغم من الخصومة الضارية بين الدكتور محمد مندور والعقاد، تلك الخصومة التي امتدت زمنًا طويلاً حتى وفاة العقاد، إلّا أن الدكتور مندور كان نقده لبعض آراء وشعر العقاد نقدًا موضوعيًّا، فيقول في نقد ديوان العقاد (هدية الكروان): «تلك الزلات التي نجدها في مواضع كثيرة في شعر العقاد، عندما تفتر العاطفة حتى ولو كان الموضوع شعريًّا بطبيعته، مثل قوله في ديوان (هدية الكروان) عن تغاريد ذلك الطائر المطرب:

هُنّ اللغات ولا لغات سوى التي ... رفعت بهن عقيرة الوجدان

فهذه (العقيرة) لا ندري كيف تلتصق بالوجدان، ولقد هممتُ عند قراءتها أن أعود إلى معاجم اللغة؛ لعلّه أن يكون له فيها معنى قديم جميل طغى عليه الزمن. ولكني خشيت أن أفعل ما فعله أحد كبار المستشرقين الذي حدّثنا عنه أستاذنا الراحل أحمد أمين، عندما أهدى أحد كتبه إلى أحد المستشرقين، فأتاه منه خطاب يقول فيه: «لقد استفدتُ كثيرًا من خرارة علمكم»، ودهش الأستاذ أحمد أمين من استخدام هذا المستشرق الكبير لعبارة (خرارة)، وعاد إلى المعاجم فإذا بها تقول: خرّ الماء يخر خريراً، ومنه خرارة وهي نبع الماء الصافي»[3].

٣- يلحظ أنَّ العقاد يقدّم لبعض قصائده بمقدمات نثرية، تشرح، وتوضّح جو وملابسات القصيدة، وهو ما فسّره بعضهم بأنَّ شِعر الشاعر بحاجة إلى شرح وتفسير، وفي هذا يقول الدكتور طه وادي: «ربَّما كان هذا إحساسًا غير واع من الشاعر بأنّ شِعره غير مُبين؛ فاضطر إلى أن يشرحه بكلام نثري[4]. وفي هذا السياق يقول الدكتور مندور: «حتى لنرى الشاعر نفسه يضطر إلى أن

يقدّم بين يدي قصائده إيضاحات نثرية لابد أنه قد أحسّ بضرورتها بسبب الاجتلاب الواضح في تداعي المعاني، وهكذا الحال في كثير من قصائد الديوان ـ يقصد (ديوان عابر سبيل) ـ حيث لا يصدر عن ملكة خالقة مصورة، ولا عن عطف إنساني عميق على ما يرى في سوق الحياة... إلخ»[5].

٤- يقول الدكتور مندور: «والانفعال الشّعري القوي الصادق لا يمكن أن يقنع بالصياغة المبتذلة التي أكلها النّحات في مثل قول العقاد عن الكروان:

واستقبل النجم علواً إنَّ النُّجوم حسان

فعبارة «إنَّ النُّجوم حسان» لا تقل ابتذالًا وتآكلًا عن عبارتنا العامية (النجوم حلوة). والانفعال الشعري القوي لا يمكن أن يسفر عن رؤية شعرية مسفَّة، مثل قول العقّاد في الديوان نفسه عن الكروان:

فيم المخـــــافة يا سمــــــــير الليل أو فيم التَّجنّي
لا أنت جـزل في الصِّحـاف ولا أنت فـي قفص تغنِّي

فقد نفهم أن يتساءل الشاعر عن خوف الكروان، وأنّه لا يغني في قفص، وأنّه ليس مشويًا أو جزلًا في طبق الطعام، فهذه هي الرؤية الشعرية السخيفة[6].

٥- إذا تجاوزنا الخصومة بين إسماعيل مظهر والعقاد، إذ إنّ (مظهر) هو صاحب (مجلة العصور) الشهيرة، التي أفسحت صفحاتها لنشر حلقات (على السفود) للرافعي، والذي صدر كتابًا نقديًّا شهيرًا بهذا الاسم، فإنّه مما لا شك فيه أنها ذات فائدة نقدية، فقد أخذ مظهر على العقاد قوله:

تنشّقت فيك عطر الثِّمـا ر أو نكهـة العنب النـاضج
فلو قلت: أطعمتني قبلة لأنبأت عن صدقي الطازج

ويعلق مظهر على البيتين بطريقة ساخرة، قائلاً: «أية صور تشترك في مخيلتك مع هذه الألفاظ؟ فإنّ (تنشّقت) تجرُّ إلى ذهنك علبة السَّعوط، والتنشّق، ومنديل يخرجه شيخ معمم، ويضعه على أنفه ويتمخّط بعد أن يعطس، و(أطعمتني قبلة) تجرّ إلى فِكرك المضغ وتحريك الفكين، حتى يسيل لعابك...إلخ»[7]. ولعلَّ القارئ محق إذا ما استشعر عدم الشاعرية في البيتين فـ(العنب الناضج) مستهجنة في الشِّعر، أمَّا (صدقي الطازج) فهي لا تصلح للشعر أو النثر.

٦- من المجلات التي كانت تصدر في العشرينيات من القرن الماضي مجلة حزبية هزلية، وهي مجلة (الكشكول)، وكانت تناصب حزب الوفد العداء، وبالطبع كان للعقّاد نصيبه من هذا العداء، بعدّه كاتب الوفد الأول، وقد تمثّل هذا العداء في نقد شعر العقاد. وعلى الرغم من كون المجلة حزبية التوجّه، هزلية الطابع، فإنّ هذا النقد لا يخلو من فائدة نقدية، وسلامة الرأي، وإن كان مغلّفا بالسخرية والفكاهة. وفيما يلي مثال من نقد شِعر العقاد، الذي جاء تحت عنوان (شعراء مصر في المشرحة)، بتوقيع مستعار هو (المشرط): «من التعسف والظلم أن نرمي العقاد بخلوّ شِعره من الخيال في كثير من الأحيان، وكذلك لا نجد بدًّا من الإشارة إلى أنه قد يلتوي عليه الخيال، فينحط إلى درجة وضيعة، ولعلّ السبب في ذلك إغراقه في التفكير، وتعمقه فيه على غير جدوى. وليت العقاد كان شاعرًا بفطرته وعاطفته الحادة، بقدر ما كان شاعرًا بفكرته العميقة، ومعانيه المبهمة المغلقة.

وإذا كان الدكتور طه حسين قد شكا وتبرم من غموض مقدمة العقاد، ثمّ تلطّف فأعلن عن

عجزه عن فهمها، وإدراك كنهها ووصفها بأنها: «مقدمة جبارة طاغية»، واتهم عقله حين قرأها بالغباء والتبلد -والمقدمة نثر لا قيد فيه، ولا مانع من الوضوح- فكيف بنا نحن حين نقرأ (شعره)!!!

وإلى القارئ من شعره ما يشهد بصحة ما ذهبنا إليه، قال يصف السماء:

يا للسماء البرزة الحجوبة ... أعجب ما أعجبت من أعجوبة
تروعنا أنجمها المشبوبة ... تهولنا قبتها المضروبة
كأنها الهاوية المقلوبة ... كأنها الجمجمة المنخوبة
تهمس فيها الذِّكر المحبوبة

ويا للسماء من هذا الخيال الأعرج المشوّه!!!

إنَّ الخيال الذي يحلق بصاحبه إلى أجواز الفضاء في ظلمة الليل وسكونه، فيرى السماء تروعها أنجمها المشبوبة، ثم يراها (كالهاوية المقلوبة)، ثم لا يقنع بهذا وصفًا فيراها (كالجمجمة المنخوبة)، وهي عظمة مظلمة ضئيلة. نقول: إنّ الخيال الذي يحلّق بصاحبه إلى أجواز الفضاء فيرى ذلك كذلك، لجدير به أن يسمى خبالًا لا خيالاً[8].

وعن هذه الأبيات يقول كامل الكيلاني في محاضرة له بعنوان (موازين النقد الأدبي): «ويتصدى أديب فاضل ـ يقصد العقاد ـ لهجاء شوقي -ولا نقول لنقده- ويحاول جهده تشويه محاسنه وطمس غرره، ولو صحَّ أنه ظفر ببعض أثمار فجة -في شعره- لما استحقت منه شيئًا من هذا الهجاء السوقي الجاف. ولو صحّ لنا أن نزن هذا الأديب الفاضل بميزانه المختل؛ لأسقطناه بقوله في وصف السماء مثلاً: (يا للسماء البرزة الحجوبة ....الأبيات). ولقد طالما عجبنا لسخف بعض متكلفي النظم الذين قلبوا أروع مناظر الطبيعة، فجعلوها لغوًا، وعبثًا، وسخرية، حتى جاء هذا الأديب فوصل إلى غاية الغايات في تشويه جمال السماء، بقوله: «كأنّها الجمجمة المنخوبة»[9].

ومن العجيب أن يدافع العقاد عن تلك الأبيات في مقال ضاف، جاء فيه: «فالتجويف ملحوظ في قبة الفضاء، وفي الجمجمة المنخوبة، وهمس الذكر يقترن بالرأس ويقترن بالسماء، وإذا تسربلت السماء بسربال الرهبة، فالشعور الذي توحيه إلى النفس أقرب شيء إلى شعور الإنسان أمام الرؤى التي أحاط بها عالم الفناء والأبدية...إلخ»[10]. وعلى الرغم من دفاع العقاد الذي قد لا يقتنع به القارئ، فإنَّ كلمة (المنخوبة) تظل -لوحشيتها وغرابتها في لغة الشعر- دليلًا على استعمال العقاد بعض الألفاظ الغريبة التي تفرضها علية القافية في سبيل المعنى الذي يريده.

٧- وفي عدد أخر من (الكشكول) يواصل الكاتب الذي اختار لنفسه لقب (المشرط) نقده لشعر العقاد، فيقول: «ومما تعقد في لفظ العقاد قوله في قصيدة (الليل والبحر):

غرب البدر أم دفين بقبر ... وهوى النجم أن دفين خلف ستر
واكفهر الطخاء واسحنك الليل ... فلا فرق بين أعمى وهر
ماج حتى كأنما يصد البحر ... بموج من البحر مسبكر

يريد أن يصف اشتداد الظلام وحلكة الليل، فلا يجد في فصيح لغة العرب غير «واكفهرّ الطخاء، واسحنك الليل»، ثمّ يريد أن يغرق في غرابة لفظه فيقول: «فلا فرق بين أعمى وهر»، ويشعر بعد ذلك أن المعنى قد لا يستقيم للقارئ فيعمد إلى هامش الديوان، فيشرح البيت الثاني بقوله: «ليلة طخياء يحجب غمامها نجومها، واسحنك الليل اشتد الظلام جداً، أي: أنَّ الليل لما اشتد ظلامه

أصبح الهر، وهو من أحدّ الحيوانات نظرًا كالأعمى الذي لا يرى»، وأنت ترى مقدار ما يعاني في تحمل المعنى عند قوله: لا فرق بين أعمى وهر، والهرّ ليس أحدّ الحيوانات نظرًا، وما كان لذِكره في البيت أي خطر، لولا حاجة القافية وضرورتها»[11].

وبمراجعة هذه الأبيات في (ديوان العقاد) عثرنا عليها في القسم الأول من الديوان الذي سماه (يقظة الصباح)، مع تغيير في البيت الثاني الذي وجدناه في الديوان:

ضل هادي العيون واحلولك اللـ ـيـــل فلا فرق بين أعمى وهر[12]

ومعنى هذا أنّ العقاد قد رأى أن ما كتبه (المشرط) في مجلة (الكشكول) كان نقدًا صائبًا؛ لأنَّ العقاد في (يقظة الصباح)، الصادر في سنة (١٩١٦م)، استشعر غموض الألفاظ فشرحها في الهامش، وعندما أصدر (ديوان العقاد) في سنة (١٩٢٨م)، جمع دواوينه التي أصدرها في أوقات متفاوتة على النحو التالي: (يقظة الصباح، سنة ١٩١٦م)، و(وهج الظهيرة، ١٩١٧م)، و(أشباح الأصيل، ١٩٢١م)، و(أشجان الليل، ١٩٢٨م)[13]، وقد جمع العقاد كل هذه الدواوين الأربعة، وأصدرها في كتاب واحد هو (ديوان العقاد)، الذي صدر عن دار المقتطف، سنة (١٩٢٨م). وهذا الديوان لم يطبع سوى مرة واحدة في حياته، على الرغم من تعدد طبعات دواوينه اللاحقة، سواء في حياته أو بعد وفاته.

ولعل هذه الملاحظة تحفز الباحثين في شعر العقاد إلى مراجعة قصائد الدواوين الأربعة، ومقارنتها بالقصائد نفسها في (ديوان العقاد)، وبيان مدى تصرف العقاد في شعره بالتعديل، أو الحذف، أو الإضافة، وتطور معجمه الشعري، وغير ذلك من أمور التصرف التي يحرص عليها لفيف من الشعراء بعد نشر شعرهم في الدوريات الصادرة في حينها، ثم يتراءى للشاعر أن يتصرف في شعره على نحو ما، حين يتهيأ لإصدار ديوانه. ومن الغريب أن شوقي وهو أمير الشعراء كان كثيرًا ما يتصرف في شِعره المنشور في الدوريات، عن المنشور في (الشوقيات)[14].

٨- على الرغم من العداوة الظاهرة –أحيانًا- والمستترة -أحيانًا أخرى- بين العقاد وجماعة أبولّو، لا سيّما رئيسها أحمد زكي أبو شادي، صاحب ورئيس تحرير مجلتها الشهيرة (أبولّو)، إلّا أن سماحة أبي شادي ظلّت ماثلة للقراء أمام تعنّت وتحامل العقاد. فعندما نقد أبو شادي ديوان العقاد (وحي الأربعين)، فإنَّه نوّه بفضل العقاد، وحسن جهده في مجال الفكر والأدب، وفيما يلي مثال من النقد النزيه والموضوعي لأبي شادي: «لصاحب هذا الديوان فضل على الأدب العصري كناقد حصيف وشاعر حكيم وقف في طليعة المحاربين عبادة الألفاظ التي أساءت إلى الشعر العربي إساءة بالغة. والمتصفح لديوانه الجديد لا يسعه إلّا الاغتباط بمقدمته عن الشعر العصري، وقد أصاب كلَّ الإصابة في تذكيره الأدباء بأنَّ الشّعر هو التعبير الجميل عن الشعور الصادق...»، وبعد أن يسرد أبو شادي من حسنات شِعر العقاد، يقول عن بعض المآخذ التي لمسها في شعره: «وبينما نرى العقاد مالكًا ناصيةَ اللغة، جزل التعبير قويّه في مواضع كثيرة، إذا به -أحيانًا- يتعثر في تعابيره بغير موجب، مثل قوله:

إذا قلت زورًا فهو من صدق شيمتي ومن يصف الدنيا يصف خيم ختالِ

يريد: طبع ختال، والشِّعر العصري في غنى عن أن يُتخم بلفظة (خيم). ومثل قوله في وصف خليج إستانلي:

حيّ الجمال كما بدا أولا فدونك والجيف

فلفظ (الجيف) مما ينبو استعماله في هذا القصيد الوصفي لمعرض جمال....إلخ»[15].

٩- وفي مقابل سماحة أبي شادي، ورؤيته النقدية المتوازنة ـ إن جاز التعبير ـ نجد على الجانب الآخر ناقدًا لم يجد أي ميزة في مجموع شعر العقاد، ولا سيما في دواوينه: (وحي الأربعين)، و(هدية الكروان)، و(عابر سبيل)، بل جرّده من الشاعرية ساخرًا تارة، ومتهكما أخرى، ومستعليًا ثالثة ومتعالمًا تارة رابعة، الأمر الذي لا يجد معه القارئ سوى أن يجرّده من النقد البريء، على الرغم من كونه محقًّا في بعض نقده، وغير محق في البعض الآخر، وهذا هو الناقد اللبناني مارون عبود. ومن أقواله بشأن شِعر العقاد، قوله: «كل ألفاظه وضيعة، لا تتسع لأخيلة الشعراء، فالشِّعر عنده انطباق أضلاع وزوايا»[16]، وفي سياق آخر يقول: «فما يضر العقاد لو انصرف إلى النثر؟ أيغصب نفسه على الشعر؟ والعقاد رغم إخلاصه لفنّه وتضرعه لربة الشعر لم يوح بعد بيت يدور على ألسنة الناس»[17]. غير أن أغرب ما قاله لدى عرضه قصيدة العقاد (سلع الدكاكين في يوم البطالة) من ديوان (عابر سبيل): «أمَا في مصر عاقل ينصح هذا الرجل؟ المروّة يا ناس! أنقذوا أخاكم، وكفوا عنّا شعروركم!»[18]. فما هذا يكون النقد.

وفي سياق مماثل وإن اختلفت الصياغة، يقول الأديب التونسي أبو القاسم كرو: «إنَّ العقاد قد كان ناظمًا للشِّعر وليس شاعرًا، وقد ترك لنا أحد عشر ديوانًا، لكنها جميعا -حسب رأيي-لم تعط للعقاد أي قيمة أخرى، فوق ما اكتسبه ككاتب وناثر، ويبدو لي أنَّ العقاد لو تجنب قول الشّعر، وأحجم عن نشره؛ لما خسر شيئًا من مكانته وتقدير الأجيال له»[19]. ومرة أخرى: ما هذا يكون النقد.

١٠- وعلى السياق نفسه، فقد لحظنا بقراءة (ديوان العقاد) عددًا غير قليل من الألفاظ الغريبة عن عالم الشعر، التي اضطر العقاد أن يشرحها في هوامش القصيدة؛ استشعارًا منه لغرابتها، وعدم فهم القارئ لها. وفيما يلي بعض الشواهد الدالة على ذلك:

جاء في قصيدة (أين الدموع؟) قوله:

نضب الدمع، أم مجاريه سدّت　　　أم فؤادي تاموره مقطوع؟

وجاء في الهامش: (دم القلب) شرحًا لـ(تاموره)[20]، والسؤال -الآن- كيف غابت عن فطنة العقاد لفظة (شريانه) المألوفة والمعروفة، والتي ليست بحاجة إلى شرح بدلًا من (تاموره)، دون أن يختلّ الوزن الشعري إذ إنّ كليهما على وزن (مستفعلن).

وجاء في قصيدة (الحب الأول) قوله:

فما لنا كلمات دارت نواظرنا　　　مُدّت إليهن أوهاق وأشطان

وجاء في الهامش: **«الأوهاق: الأحابيل، والأشطان: الحبال»**[21].

وجاء في قصيدة (وقفة في الصحراء) قوله:

ذميـــلًا وإرقالًا وما تستحثها　　　سياط سوى الرمضاء أيان ترتوي

وجاء في الهامش تفسيرًا لـ(ذميلًا وإرقالًا): نوعان من سير الإبل[22]، وقد كان من الواجب عليه أن يشرح طبيعة هذين النوعين، حيث إنَّ هاتين الكلمتين مما لم يعهده القارئ في النثر، فما بالك بالشعر.

وقوله في قصيدة (ليلة الوداع):

أوشِّج في كلتا يديه رواجبي وشيجا يظل الدهر أخضر ناميا

وجاء في الهامش: «الرواجب: مفاصل الأصابع»[23]، وكان من الواجب عليه -أيضًا- أن يشرح معنى (أوشّج) التي جاءت في أول البيت. ومثل هذا كثير في باقي الديوان، بحيث يندر أن نجد قصيدة تخلو من هامش يفسّر بعض الألفاظ التي يستشعر العقاد أنّها قد تعسر على القارئ في الفهم، فضلًا عن عدد من الأبيات التي اضطر العقاد لشرحها بالكامل، ربما لإبراز فكرته التي يعنيها في البيت، أو أنّ البيت بكامله محتاج إلى شرح ما قد يكون به من غموض.

١١- من الأمور التي غابت عن فطنة النقاد: البحث في طبيعة مطالع قصائد العقاد، فمن المعروف لدى كثيرين من الشعراء أنّهم يعنون عناية خاصة بمطلع القصيدة، باعتباره أقرب ما يكون عنوانًا لها، والدال على مبلغ جودتها وبلاغتها؛ مما يغري القارئ بالمضيّ في القراءة، وهو مطلب الشاعر من نشر شِعره، غير أن العقاد لم يبال بهذا الأمر كثيرًا، فجاءت بعض مطالع قصائده أقرب ما تكون إلى السياق النثري، والتقريرية المباشرة، الأمر الذي قد يحجم القارئ عن الاستمرار في قراءة القصيدة، مثل قصيدته في رثاء حافظ إبراهيم:

أبكاء وحافظ في مكان؟ تلك إحدى طوارق الحدثان[24]

ومثل قصيدته في رثاء أحمد ماهر باشا، أحد رؤساء الوزارات المصرية في الأربعينات من القرن الماضي، وقد أرداه أحد الشبّان قتيلًا بطلقات نارية الشبان:

لم أصدّق وقد رأيت بعيني وسمعت الطلق المريب بأذني[25]

ومثل قوله في رثاء الإمام الأكبر مصطفى عبد الرازق، ويلحظ أنَّ القافية جاءت خصيصًا؛ لتلائم القاف في (عبد الرازق):

عصف النعيّ بكل قلب خافق يوم استطار بنعي عبد الرازق[26]

ومن العجيب أن يقول العقاد في مقدمة ديوان (وحي الأربعين): «الشاعر لا ينبغي أن يتقيد إلّا بمطلب واحد، يطوي فيه جميع المطالب، وهو التعبير الجميل عن الشعور الصادق، وكل ما دخل في هذا الباب -التعبير الجميل عن الشعور الصادق- فهو شعر، وكل ما خرج من هذا الباب فليس بشعر»[27]، هنا يحق لمن يقرأ ما سبق من أبيات أن يتساءل: أي جمال في هذه الأبيات؟ وإذا كانت تلك الأبيات عاطلة من الجمال، فعن أي شعور صادق تعبّر!!!

إن تاريخ النقد الأدبي المعاصر لا تكتمل فصوله إلا باكتمال نصوصه ووثائقه، ونعني بالنصوص والوثائق هنا: المقالات النقدية المتبادلة بين أطراف القضية النقدية، وقد دأب محبو ومريدو العقاد أن يسجّلوا في مؤلفاتهم ردود العقّاد كاملة أو شبه كاملة، مع التركيز على الجانب الذي يظهر العقاد بأنّه محق في رأيه، وأنه المنتصر في هذه المساجلة النقدية، كما في كتاب (قضية السفود بين العقاد وخصومه)، للعوضي الوكيل[28]، وكتاب (في صحبة العقاد)، لمحمد طاهر الجبلاوي[29]، وهما من أخص مريدي العقاد وخلصائه، غير أنّ العدل يقضي أن نسمع وجهة النظر المقابلة، ونعني بها: ردود الطرف الآخر كاملة، من خلال نصوص تلك الردود كما نشرت لأول مرّة في الدوريات الصادرة في حينها، وهي دوريات –بالطبع- قد بعد العهد بها، وأصبحت من التراث الصحفي الذي لا يتيسر لكثير من الباحثين الاطلاع عليه إلا بشق الأنفس، غير أن بعض الفضلاء قد أدرك ما لهذه المقالات والردود عليها من أهمية نقدية بالغة، فضلًا عن كونها جزءًا أساسًا من التاريخ الأدبي المعاصر، فسجّلها في بعض المؤلفات، ونخص بالذكر تلك المعركة النقدية الحامية

التي نشأت بين العقاد والشاعر العراقي المشهور الزهاوي، إذ أثبتها كاملة بشقّيها -أي ما كتبة العقاد وما كتبه الزهاوي في ردود متبادلة من الجانبين- الأديب العراقي عبد الرازق الهلالي، في كتابه (الزهاوي ومعاركه الأدبية والفكرية)(30).

ولعلَّ الأمل يحدونا جميعاً في أن تتولى مؤسسة علمية -وما أكثرها في أقطارنا العربية- حصر جميع المقالات النقدية المتبادلة بين أدباء وكتّاب الوطن العربي، وإصدارها تباعًا، فهي ثروة أدبية لاشك فيها. وقد أحسنت دار الكتب والوثائق المصرية بإصدارها سلسة تحت عنوان (تراث طه حسين)، تولَّت فيه جمع مقالات طه حسين منذ بدأ الكتابة في شتى المجالات، والتي لم يجمعها كتاب من كتبه، بداية من أوائل القرن الماضي حتى وفاته، فضلًا عن إعادة إصدار مجلات: (أبولو)، و(الكاتب)، و(السياسة الأسبوعية)، و(السفور)، وجميعها من التراث الصحفي النادر.

الحواشي:

(١) الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ط٧ (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٩٨م)، ١٤٤/١.

(٢) حسين، طه: شعر ونثر، الرسالة، العدد العاشر، ١ يونيو ١٩٣٣م، ص٣٦.

(٣) مندور، محمد: الشعر المصري بعد شوقي (القاهرة: معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٥م)، ص٤١.

(٤) وادي، طه: جماليات القصيدة العربية (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر، ٢٠٠٠م)، ص١٧٥.

(٥) الشعر المصري بعد شوقي، ص٥٢.

(٦) السابق، ص٤٢.

(٧) مظهر، إسماعيل: الشاعر المستحجر، أبولو، العدد (٨)، مج (١)، إبريل ١٩٣٣م، ص٩٢٥.

(٨) شعراء مصر في المشرحة، الكشكول، العدد (١٩٦)، ١٣ فبراير ١٩٢٥م، ص٦.

(٩) راجع النص الكامل للمحاضرة في: عبدالنبي، مصطفى يعقوب: محاضرة مجهولة لكامل كيلاني، علامات في النقد، العدد (٤١)، سبتمبر ٢٠٠١م، ص٥٩١ ـ ٦٢٢.

(١٠) العقاد، عباس محمود: مساجلات، الرسالة، العدد (٤٦٧)، ١٥ يونيو ١٩٤٢م، ص٦١٣.

(١١) شعراء مصر في المشرحة، الكشكول، العدد (٢٠٦)، ٢٤ أبريل ١٩٢٥م، ص١٥.

(١٢) العقاد، عباس محمود: ديوان العقاد (القاهرة: مطبعة المقتطف، ١٩٢٨م)، ص٣٢.

(١٣) العقاد.. سيرة وتحية، إشراف محمد خليفة التونسي (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت)، ص٣١٠.

(١٤) عبدالنبي، مصطفى يعقوب: شوقي والتغيير والتبديل في شعره، البيان (الكويتية)، العدد (٢٣٥)، أكتوبر ١٩٨٥م، ص١٢٤ وما بعدها.

(١٥) وحي الأربعين، نقد المحرر (أبو شادي)، أبولو ، العدد السادس، المجلد الأول، فبراير ١٩٣٣م، ص٦٩١.

(١٦) عبود، مارون: المجموعة الكاملة (بيروت: دار مارون عبود ، د.ت)، ٢٣٣/٤

(١٧) السابق، القسم الثالث (في المختبر)، ص٢٢.

(١٨) نفسه، القسم الأول (على المحك)، ص٢٢٧.

(١٩) كرو، أبو القاسم: دراسات في الأدب والنقد (تونس: منشورات دار المعارف، ١٩٩٠م)، ٢٢٥.

(٢٠) ديوان العقاد، ص٣٥.

(٢١) السابق، ص٣٨.

(٢٢) نفسه، ص٥٨.

(٢٣) نفسه، ص٦٢.

(٢٤) خمسة دواوين للعقاد (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣م)، ص٣٧٢.

(٢٥) السابق، ص٢٥٦.

(٢٦) نفسه، ص٢٥٨.

(٢٧) نفسه، ص٢٩٨.

(٢٨) القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧١م.

(٢٩) القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٤م.

(٣٠) بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨٣م.

اللون الأحمر: التاريخ الاجتماعي والثقافي

د. عبد الرحمن إكيدر - المغرب

لطالما شكَّلت الألوان مادة خصبة للعديد من الدراسات العلمية، والأدبية، والفنية من خلال البحث في خصائص كل لون، ومميزاته، وتأثيراته السيكولوجية، وما يحمله من الدلالات والرموز. ومن أبرز هذه الدراسات ما أنتجه (الأنثروبولوجي) والمؤرخ الفرنسي (ميشال باستورو)، ولعل أبرزها:

ــ «الأنماط والألوان، دراسات في الأبعاد الرمزية»، ١٩٨٦م.

ــ «الألوان، الصور، الرموز. دراسات تاريخية وأنثروبولوجية»، ١٩٨٩م.

ــ قاموس الألوان المعاصر»، ١٩٩٢م.

ــ «الأزرق: تاريخ لون»، ٢٠٠٢م.

ــ «الكتاب الصغير للألوان»، ٢٠٠٥م.

ــ «الأسود: تاريخ لون»، ٢٠٠٥م.

ــ «ألوان ذكرياتنا»، ٢٠١٠م.

ــ «الأخضر: تاريخ لون»، ٢٠١٣م.

ــ «الأحمر: تاريخ لون»، ٢٠١٦م.

ففي مجمل هذه الأعمال يحفر المؤرِّخ باحثًا عن دلالات الألوان في مجالات معرفية متعددة: الثقافة الشعبية، (الأنثروبولوجيا)، التحليل النفسي، التاريخ، تاريخ الأديان، الجغرافيا، الرسم، تاريخ اللغة، الروايات ...وغيرها من ضروب المعرفة، وهذا ما يتّضح لنا في عمله الأخير الذي خصَّه للون الأحمر، الصادر عن دار النشر (Seuil) الفرنسية، هذا الكتاب هو الرابع في السلسلة المخصصة للتاريخ الاجتماعي والثقافي للألوان في أوروبا، وذلك بعد تاريخ اللون الأزرق، والأسود، والأخضر. يكتب (ميشال باستورو) في هذا المؤلَّف تاريخًا فاتنًا للّون الأحمر في الغرب, منذ بدايات العصر الحجري وحتى القرن العشرين. كما يوضِّح كيف أن هذا اللون أصبح اليوم هو الأكثر شيوعًا ورواجًا، بأطيافه، واشتقاقاته, وظلاله المختلفة. والكتاب يخبرنا –أيضًا- عن الثقافات المختلفة التي أحبَّت هذا اللون أو كرهته. كما يتحدث عن الفن العظيم الذي أنتجه وخلّفه، إضافة إلى رصد دلالاته الثريَّة والمتعددة التي تتغير من حقبة لأخرى.

ففي أوروبا ظل اللون الأحمر هو اللون الأول الذي يتحكَّم فيه الإنسان، بداية بالرسم, ثمَّ بعد ذلك بالصباغة. وربما يكون هذا هو السبب الذي جعل هذا اللون لونًا متميزًا لمدة طويلة، وأكثر غنى من وجهة نظر مادية، واجتماعية، وفنية، ورمزية. ولكي يقوم المؤلِّف بهذه المهمة فقد تعقَّب تاريخ هذا اللون من الناحيتين: التاريخية، والاجتماعية في أربعة فصول تتناول العصور القديمة، والعصور الوسطى، وبدايات العصر الحديث.

فلقد وُجد الأحمر منذ العصر الحجري، وما خلَّفه إنسان تلك الحقبة من رسومات ظلَّت شاهدة على

تاريخ هذا اللون إلى يومنا هذا. كما أُعجب الإغريق والرومان بهذا اللون الذي شكَّل رمزًا للسُّلطة، والثروة، والجلالة، إذ تزيّن به الأباطرة، والملوك، والمحاربون لردح طويل من التاريخ. وقد توقَّف المؤلِّف عند دلالة تجاوز الخط الأحمر، التي تعود لحقبة الرومان، مشيرًا إلى أن هذه الدلالة ارتبطت بنهر يحيط بقلعة إيطالية، واتخذ هذا النهر اسم (الأحمر)؛ نظرًا لطبيعة التربة الحمراء في المنطقة، ولا يمكن عبوره والولوج إلى الضّفة الأخرى إلّا بعد موافقة مجلس الشيوخ. وتجاوز النهر الأحمر دون إذن قد تترتب عنه عواقب وخيمة، ومن هنا جاءت العبارة المتداولة: "الخط الأحمر" دلالة على عدم تجاوز الحدود. كما ارتبط اللون الأحمر في تلك العصور بالحماية من الأرواح الشريرة؛ مما دفع الفتيات لارتداء ألبسة حمراء تقيهن شرّ هذه الأرواح.

أما في القرون الوسطى فقد اتخَذ الأحمر بُعدًا دينيًا قويًّا، ويتجسد ذلك في دم المسيح كما في لهيب الجحيم. لكنَّه يكشف -أيضًا- عن الفاحشة، والشهوة، والخطيئة. وفي القرن السادس عشر نُظر لهذا اللّون بنوع من العدائية، خصوصًا بعدما اعتبَر البروتستانت في جميع بقاع أوروبا أن الأحمر لونٌ غير لائق وغير أخلاقي؛ لارتباطه بالباطل والمحرمات، فقد أمر البروتستانت بإزاحة هذا اللون، وتحويل كل شيء إلى الأسود كرمز للتكفير عن الذنوب. ومنذ تلك الفترة تراجعت أهمية هذا اللون حتى اندلاع الثورة الفرنسية سنة ١٧٨٩م، حيث سيأخذ الأحمر بُعدًا (إيديولوجيا)،وسياسيًا، فأضحى لونًا يحيل على القوى التقدمية أو التخريبية، ثم على الأحزاب اليسارية، وهو الدور الذي مازال يشغله إلى يومنا هذا.

إن الأحمر ليس مجرد لون فحسب، ففي اللغات السلافية والروسية فـ"الأحمر" و"الجميل" لهما نفسه المعنى. وهذا ما يفسِّر تسمية الساحة المجاورة للـ(كريملن) في موسكو بـ"الساحة الحمراء" منذ القرن السابع عشر. فاسم هذا الميدان لم يُشتق لا من لون الطوب حوله, ولا من الرابطة بين اللون الأحمر والشيوعية. بل يُعتقد أنَّ التسمية تعود إلى كون الكلمة الروسية (كراسنيا) يمكن أن تعني الأحمر أو الجميل (المعنى الثاني قديم)، وقد كانت الكلمة تطلق أصلًا بمعنى (جميل) على (كاتدرائيّة) القدّيس "باسل"، ونُقِلَت -لاحقًا- إلى الميدان المجاور.

وخصص (باستورو) فصلًا من الكتاب، للحديث عن الكيفية التي صار بها اللون الأحمر من أكثر الألوان شعبية في القرن العشرين، فهو الرائج والمفضَّل عند الكثير من الطبقات الاجتماعية، كما أصبح الأحمر لون الإغراء بامتياز، فإذا كان هذا اللون قد ارتبط بالرجال في العهود السابقة، فقد انتقل –تدريجيًّا- ليصبح لونًا أنثويًّا، تفضِّله النساءُ في لباسهن وزينتهن.

ويشير المؤلِّف إلى أن أيّ تاريخ للّون هو قبل كل شيء تاريخ اجتماعي وثقافي، حيث يستقصي كيف أن الدَّورَ المتغيّر للأحمر في المجتمع كان منعكسًا في المخطوطات، والزجاج الملون، والملابس، واللوحات، والثقافة الشعبية، عادًّا أنّ تاريخ اللون هو -أيضًا- تاريخ للكلمة وتاريخ للثقافة. ويعتبر (باستورو) أنَّ اللون الأحمر هو اللون الأكثر تناقضًا، إذ يخصّص الكاتب جزءًا من كتابه للحديث عن المعاني والدلالات المتغيّرة للأحمر منذ ظهوره النادر في فنّ عصورٍ ما قبل التاريخ, إلى انتشاره الكبير في العصر الحديث. فهو يحمل -في الآن نفسه- دلالات إيجابية وأخرى سلبية. إذ يرمز للقوة، والدينامية، والمجد، والسلطة، والأحزاب، والجديّة، والفرح، والجمال، والحبّ، ولكنه –أيضًا- يحيل إلى جوانب مظلمة، كأعمال العنف، والغضب، والجرائم، والخطأ، والخطيئة، والشيطان، والدم، وغيرها من المعاني النقيضة.

ومن الجوانب الجمالية في هذا الكتاب: أن تصميمه لافت للنظر، أنيق بشكل استثنائي، غني بالمعلومات التي تنهل من معارف مختلفة، وأحيانًا حتى الطريفة والأسطورية، كما أنه معزز بالعديد من الرسومات التوضيحية، كما يعرض لسلسلة من الصور (الفوتوغرافية) المذهلة، ولأعمال فنية مختلفة، بما في ذلك نوافذ الزجاج المعشّق في الكنائس القديمة، والألبسة القديمة والحديثة، والتماثيل, وللعديد من الأيقونات التي تعود لآلاف السنين. وهو بذلك يشكِّل إسهامًا حقيقيًّا يؤرخ لهذا اللون بطريقة جذّابة، وأكاديمية. ويخلص المؤرخ إلى أنَّ اللون الأحمر له أكثر من رمزية عن بقية الألوان، وأنَّه لون مهيمن؛ نظرًا لافتتان الإنسان بهذا اللون أكثر من غيره. يقول أحد النقاد: «إن التاريخ يمكن أن يجعلك أعمى أحيانًا، لكنَّ بعض المؤرخين، ومنهم (ميشال باستورو) يمكن أن يجعلوك ترى من جديد»؛ مما يجعلنا نؤكد أن (ميشال باستورو) هو مؤرخ الألوان بامتياز، الذي حاول استيعاب رحلةِ الألوان عبر محطَّات زمنية مختلفة بأبعادها الاجتماعية والثقافية.

الاستعارات الزرقاء
(من زرقاء اليمامة إلى زرقة الشاشات)

د.عبد الفتاح شهيد - المغرب

يحاول هذا المقال، انطلاقًا من واقعة تاريخية صارت مثلاً، الكشف عن مظاهر توجّس من اللون الأزرق وتخوف ثقافي من استعاراته الملونة، هذا التوجس نلج به عالم اليوم الذي يحتفي بالزرقة لونًا للحرية، والثقة، والامتداد في شاشات الحواسيب، وفضاءات شبكات التواصل الاجتماعي، وخصوصًا (الفايسبوك) حيث تتجاوز الزرقة العلامة التجارية والأيقونة الجمالية إلى أن تشكّل نسغ سلسلة من الاستعارات غير المتناهية، تصير معها الاستعارة آلية للفهم والإدراك، وأداة لتشكيل الفهوم وبناء التصورات. وهو ما يستدعي من الثقافة العربية مواكبة هذه الحركية؛ لتواصلٍ أمثل مع الواقع الافتراضي، وولوج أسلم إلى عوالمه المترامية.

١-بين زرقاء اليمامة وزرقة الشاشات:

من أمثال العرب السائرة: «أبصر من زرقاء اليمامة»[١]، وزرقاء اليمامة أو زرقاء بني نمير، امرأة كانت باليمامة تنظر الراكب على مسيرة ثلاثة أيام, عُرفت بزرقة عينيها وحِدَّة بصرها، وكانت تنذر قومها الجيوش إذا غزتهم، فلا يأتيهم جيش إلا وقد استعدوا له، حتى احتال عليها بعض من غزاهم، فأمر أصحابه فقطعوا شجرًا وأمسكوه أمامهم بأيديهم، ونظرت الزرقاء، فقالت: إني أرى الشجر قد أقبل إليكم، قال لها قومها: قد خرفْتِ ورقّ عقلكِ، وذهب بصرك، فكذَّبوها، وصبّحتهم الخيل وأغارت عليهم، ففُقِئت عين الزرقاء، وماتت بعدها بأيام. وقيل: إنها لما رأت ما رأت قالت:

أُقسمُ بالله لقد دبَّ الشجر أو حمير قد أخذتْ شيئًا يُجر

فقد كانت الزُّرقة في عيني فتاة اليمامة جوازَها نحو آفاق بعيدة، تمتد في الزمان والمكان لمسيرة أيام، وأداتها لحِدَّة البصر، وقوة الرؤية، وسرعة الاستكشاف، ومرقاتها لنفاذ البصيرة، واتّساع الرؤيا، وقوة الإدراك، ورجحان الرأي. بيد أنَّ عدم ثقةِ القوم جعل القبيلة تحصد وبال أمرها، وتنهزم شرَّ هزيمة؛ جراء سوء تقديرها. وهو ما لم تسلم منه الزرقاء ذاتها، ففُقئت عيناها، وباتت أثرًا مأثورًا، وقصة محكية. وتنتهي القصة هذه النهاية الدرامية؛ لتشكل جانبًا من علاقة الثقافة العربية القديمة المتوترة بالزُّرقة عمومًا، وبالزُّرقة في العيون خصوصا، وهم يتحدَّثون عن

العدو الأزرق[٢] وعن الزرقة بوصفها بياضًا في العين، والنصل الأزرق، والرمح الأزرق[٣]، أما الزَّرق عندهم فهو العمى[٤].

وعلى الرغم من بعض دلالات الصفاء التي قد تنبعث من ثنايا هذا اللون أحيانا، فيظل، عموماً، من الألوان غير المرحب بها عربيًّا في التراث، والشِّعر، والثقافة، ويظل مرتبطًا بالغرابة والأذية. فتتبّع الشعر العربي في مراحله المختلفة، يفضي بأحد الباحثين إلى حصر هذه الأبعاد السلبية للزرقة: «فالذباب الأزرق –مثلًا- يمثّل في عُرفهم رمز الإيذاء؛ لما يلحق هذا النوع من الذباب من أثر في الإبل والخيل... والزرقة في العيون مما يكنِّي به العرب عن اللؤم ووضاعة النسب، وقد يكنون عن الأعاجم بالزرق، والعرب يتعوذون من زرقة العينين ويعدونها مثلبة، وينفون عن نسائهم أن تتصف بهذه الصفة، و ازرقَّت عيناه: دليل الاحتضار والموت»[٥]. وأمام هذه النظرة المتشائمة للأزرق، يجد العربُ أنفسهم اليوم على أبواب عوالم زرقاء في شاشات الحواسيب، ومواقع التواصل الاجتماعي. وتطفو على سطح هذه العوالم الافتراضية المترامية سيولٌ من الاستعارات التي تزيد من دينامية هذه العوالم وتحولاتها اللانهائية.

٢-الاستعارات في الشاشات:

ومن الأمس إلى اليوم، صارت (الزرقة) اللونَ الأثير في المواقع الإلكترونية، والبرامج المعلوماتية، والأيقونة الأولى في شبكات التواصل الاجتماعي عبر العالم. وحين تبحث في الصفحات العربية عن سبب انتشار (اللون الأزرق) في صفحات مواقع التواصل الاجتماعي، وفي مقدمتها (الفيسبوك)، نصادف أسبابًا كثيرة، اشتهر منها أن (مارك زوكنبرك) مؤسس (الفيسبوك) مصاب بعمى الألوان، فلا ينظر بوضوح إلَّا للأزرق، أو أنه متعاطفٌ مع إسرائيل، فيستعير ألوان عَلمها شعارًا لامبراطوريته الزرقاء. وهي ملامح توجُّس ثقافيٍّ يعيد نفسه بين عهد (اليمامة) وعصر (مارك).

وبالعودة إلى قصَّة زرقاء اليمامة نلفي أنَّ التعبيرَ الاستعاري الذي نادت به في قومها: «إني أرى الشجر قد أقبل إليكم» / «أقسم بالله لقد دَبَّ الشجر»، كان وراء فقء عينيها، ثم موتها المهين، مما ينمّ عن مفارقة غريبة لم يتمثّلها القوم، بعد أن ألفوا الحقائق، وتمكنت منهم المحسوسات. فلم يتطلَّعوا إلى تمثُّل استعارة جيوش الأعداء للأشجار، ولم تتسع مداركهم لقبول أن تخفي الأشجار الخضراء الجميلة تحت جذوعها أعداء يضمرون كل القسوة والمكر، فكانت الفاجعة؛ إنها (الاستعارات التي تقتل)، فتخلِّف الموت والخراب، وتفقأ جراها العيون، وتنتهي معها أجمل قصص الرؤيا ونفاذ البصيرة.

وبين زرقة الأمس في العيون، وزرقة اليوم في الشاشات، تتنامى استعارات وفيرة، نقبل على الحياة حين ندرك نسغها التصوري، ونعي اتساع آفاق العوالم الجديدة لمّا نقبض على ديناميتها الجديدة، ونسطّر أسمى الملامح الثقافية والحضارية. بيد أنه حين تقصر رؤانا، وتنضب فهومنا؛ نحصد الانكسار والهزيمة، ونفقد القدرة على التنبّؤ، والاستبصار، والانفتاح على المستقبل. فهل نُعيد إنتاج (فاجعة) عمى الزرقاء بمزيد من الجهل بـ(زرقة الشاشات)؟ أم نتجاوز توجّساتنا من (الاستعارات الزرقاء)؛ لنفتح أبواب الأمل في المستقبل ببصائر نافذة

للكشف، ورؤى شائقة للاستكشاف؟

فقد درجت العرب منذ عصورها الأولى على (الاتساع) في الكلام، والتجوّز فيه عن طريق (المجاز) الذي اتسع مجاله عندهم إلى أن يشمل سائر طرق القول ومآخذه، وإلى أن يعد النبهاء منهم «أنَّ أكثر اللغة مع تأمله مجاز لا حقيقة»(٦). وظل أكثر المجاز وألطفه إنما يقع عندهم في الاستعارة(٧)، فهي أشرف أنواعه، بل هي المجاز عينه عند بعضهم. وبذلك نالت الحظوة في الدرس اللغوي القديم، واهتم الدارسون العرب الأوائل بمختلف جوانبها وأبعادها وضروبها؛ إمعانًا في تقدير دورها في بناء الدلالة، وإدراكًا لمحوريتها في الفهم والإفهام، في أثناء النصوص النووية الدائرة بينهم، وعبر المقامات والسياقات السائرة في أفئدتهم.

وما زالت الاستعارة إلى اليوم لم تفقد جاذبيتها، بل ظلَّ دورها محوريًّا في إنتاج الخطابات، وفهمها، وتحليلها، وتجاوزت اللغة لتبني تصورات الإنسان للأشياء وإدراكه لحقائق الوجود. فهي «حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية، إنها ليست مقتصرة على اللغة، بل توجد في تفكيرنا، وفي الأعمال التي نقوم بها أيضا، إن النسق التصوري العادي الذي يسيّر تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس»(٨). وبذلك شكلت (الاستعارة التصورية) ثورة جذرية في تاريخ الاستعارة الطويل، وانعطافة أساسية في مسارها الحافل، أضحت معها طريقة تفكير، تحتفي بالسياقات الفيزيائية، والاجتماعية، والبنى الثقافية، قبل أن تتجسد في اللغة، وتبرز عبرها من الأذهان إلى الأعيان.

وخلال ثورة الاستعارة هذه لم تُجدّد (الاستعارات) في حد ذاتها، سواء في مظهرها اللغوي، أو (الميتالغوي)، بل تطور فهم الإنسان لها ولطرق اشتغالها وآليات تشكلها. فباتت «آلية عرفانية تحكم تفكير البدائي كما المعاصر، البدوي كما الحضري، والطفل كما الشيخ، إنها مرتبطة بهويتنا نحن البشر، فهي التفكير عينه في جزء كبير منه»(٩)، وليست حكرًا على أفراد مخصوصين من محترفي الممارسات اللغوية، ولا على مجالات محددة للإبداع والتفكير. بل تداخل كل الأنشطة الإنسانية، وتقسم بين سائر الجماعات البشرية بالعدل، وحضورها أكثر بكثير مما يمكن تصوره من لدن من ارتبطت في ذهنه الاستعارة بدروس بلاغية جامدة، وأمثلة شعرية مسكوكة، ومناهج تعليمية متوارثة.

وحين نرتاد عوالم التكنولوجيات الحديثة والوسائط المعلوماتية المعاصرة، نجد احتفاءها بالاستعارات يفوق كل التصورات، شأنها شأن كل الأنشطة الإنسانية الأخرى وأكثر قليلاً. ونلفي أنها صيغت في جزء كبير منها صياغة استعارية، وأن الاستعارة علَّة أساسية من علل وجودها، وتشكلها، وبنيتها، وتوظيفها. فعلى سبيل المثال لا الحصر: نشير إلى أن «واجهات (الكومبيوتر) التي يستخدمها معظمنا هي مصاغة جزئيًّا على شكل استعارة، مجال المصدر فيها هو حجرة المكتب التقليدية، بمكتبها وحافظات ملفاتها، وهلم جرا، على نحو مشابه فإنَّ الاستعارات الطبية والعسكرية تشكِّل أساس استخدام برمجيات للدفاع عن حواسيبنا من تهديدات تقوم بها كائنات تعرف بالفيروسات والحشرات وهلم جرا»(١٠).

والتواصل عبر هذه الوسائط الجديدة هو استعارة لوضعيات تواصلية واقعية، رافقت الإنسان منذ بداياته التواصلية الأولى، وتشترك هذه العمليات الجديدة مع الاستعارة في تقريب

البعيد، وتجسيد المجرد، واستحضار الغائب، وجمع المتنافر. حيث تغدو كتابة رسالة (إلكترونية) استعارة، المصدر فيها هو كتابة رسالة عادية، بما فيها من آليات الكتابة والمحو والإرسال....، والدردشة بأشكالها المختلفة في غرف الدردشة، أو على (السكايب)، و(الواتساب) وغيرها... هي استعارة، المصدر فيها هو المحادثة المادية بين شريكين في أي عملية تواصلية واقعية مباشرة. ومن ثمة يضحي الافتراضي بأبعاده المختلفة، هو تركيب لمجموعة من الاستعارات مصدرها (الواقع) بكل بساطته وتركيبه. وبصيغة أشمل وأدق: «يجب أن نأخذ بعين الاعتبار الوسائط المتعددة باعتبارها استعارة للعالم نفسه في تعقيداته وتعدده»[١١].

لقد تجاوزت الوسائل المعلوماتية الحديثة دور الوساطة البريئة والشفافة، التي تُلحَق بها وظائف محددة في الزمان والمكان، وصارت وسيلة لإثبات الوجود، وأداة للتفكير، ووسيلة لفهم تعقيدات العالم الجديد والانخراط فيه. بل صارت عالماً آخر موازٍ لعالمنا، نعيش فيه، ونتفاعل معه، وفي أحيان كثيرة يوجه الكثير من تصرفاتنا، ويلقي بظلاله على العالم الواقعي، ويجر من تحته البساط يومًا بعد يوم. وحين ينبني هذا العالم على مزيج من الاستعارات والرؤى المغرقة في التجريد والتعقيد، فيجدر بنا الكشف عن تمفصلاتها الكبرى، وفهم أسسها، وتحليل (ميكانيزماتها) للانخراط في هذا العالم الجديد، والإبحار فيه بأمان وطمأنينة.

٣-استعارات (الفيسبوك):

وبالتركيز على (شبكات التواصل الاجتماعي) نجد أنها قد أسست لها في هذا العالم الافتراضي إمبراطوريات استعارية مترامية الأطراف، لها قوانينها الخاصة، وتقاليدها المتميزة، وهياكلها المنظمة، وبنياتها الراسخة، وحدودها الواضحة. بلغ سكَّانها (٣,٣ مليار) شخص مع نهاية مارس (٢٠١٨م)[١٢]، من أصل (٤,٠٨٧ مليار) مستخدم للأنترنت. خصوصًا مع ازدياد نسب الولوج للأنترنت ولهذه الشبكات عبر الهواتف الذكية، فأكثر من (٥ مليار) من سكان العالم لديهم الآن هاتف محمول، و(٦) من (١٠) منهم يستخدمون هاتفًا محمولًا ذكيًّا. وفي سنة (٢٠١٧م) تستقطب شبكات التواصل الاجتماعي إلى فضاءاتها (١٢,٤) مستخدمًا جديدًا في كل ثانية عبر العالم.

ولازال العالم الأزرق (الفيسبوك) يتربع على قائمة امبراطوريات التواصل الاجتماعي التي تجذب أكبر عدد من الأعضاء، بـ(٢,٢٣٤ مليار) عضو نهاية مارس (٢٠١٨م)، (٦٧ مليون) منهم أبحروا في عوالمه بين (يناير) و(مارس) من السنة نفسها. فضلًا على أن (١٠ مليون) منهم أطفال، بين (١٣) و(١٧) سنة، فإن (١٧ مليون) منهم أكثر من (٤٥) سنة، حيث يصل معدل عمر مرتادي (الفيسبوك) (٣٠) سنة؛ مما ينم عن تمكنه من أكثر الفئات العمرية نشاطًا في المجتمع. ويقتطع الرياضيون والفنانون مساحات واسعة من فضاءات الامبراطورية الزرقاء، ففي طليعة الصفحات المحببة على (الفيسبوك) حسب الإحصاء ذاته (مارس ٢٠١٨م) صفحة لاعب ريال مدريد (كريستيانو رونالدو) بـ(١٢٠ مليون) معجب، يليه فريقه (ريال مدريد) بـ(١٠٧ مليون) معجب، ثم بعدهما المغنية (شاكيرا)، بينما يظهر أنَّ المثقفين لم يتفاعلوا بالشكل المطلوب مع دينامية الوسائط الجديدة، فتواروا في زوايا صغيرة من عوالمه المترامية.

وقد ظلَّت زرقة (الفيسبوك) جانبًا مهمًّا من جوانب تكوينه الاستعاري، والاستعارة منشدة للألوان منذ زمان، محتفية بحسنها ومزيتها، متوجسة من تأثيرها ودمارها، فتحدث العرب عن (العيش الأخضر)، و(اليوم الأسود)، و(الموت الأحمر)، و(العدو الأزرق)، وكلها استعارات لونية. والاستعارات في الألوان ترتبط أساسًا بالإيحاء، والتكثيف، واستدماج رمزية الألوان، وما تحيل عليه من دلالات ورموز لتشكيل المواقف والرؤى من العالم، والوجود، والإنسان. وعن طريق (الاستبدال) و(الإدماج) يتم تشكيل بنيات دلالية جديدة، تتشكل من خلال البنى المستدعاة.

وفي فضاء (الفيسبوك) تُستعار الزرقة للتعبير عن عوالم مختلفة تندمج مع بعضها لخلق وجودها المتميز وتأثيرها الفعال: البحر، السماء، الرقمية، الشاشات، الثقة، القوة، الحرية، العبور.... فالأزرق قد احتلَّ مكانة مرموقة في قطاعات ثقافية واقتصادية مهمة عبر العالم. فلباس (الجينز) ولونه الأزرق نال حظوة مهمة في مناطق عالمية مختلفة منذ منتصف القرن التاسع عشر، وفي مبادئ التسويق الحديث والدراسات المهتمة بالعلامات التجارية يحيل اللون الأزرق على القوة والثقة، وهو من أكثر الألوان المفضلة لدى الرجال والنساء على حد سواء[١٣]، كما أنَّه اعتبر من الألوان القليلة التي تُستقبل كونيًّا بارتياح وعدم انزعاج.

وحين تختار امبراطورية (الفيسبوك) اللون الأزرق عَلَمًا لها وعلامة عليها، فإنَّها تدمج كل تلك العوالم المتباينة في فضائها المترامي، من معاني العبور، والحريَّة، والثقة، إلى دلالات الاتساع، والسموق، والامتداد، إلى رمزية الذكاء، والثقة، والأمان. ومن خلال هذا المزج تتحقق لها آفاق فنية مغرقة في الجمال، وأبعاد حجاجية موغلة في الإقناع. فتقدِّم نفسها استعاريًّا بوصفها من أكثر مناطق العالم الافتراضي تأمينًا لساكنيها عن طريق إعدادات الأمان المتقدمة والمتطورة باستمرار، وتبعث في مواطنيها شعور (الإبحار) في الآفاق الواسعة، وهم مستلقون فوق أسرَّتهم، أو منزوون وراء مكاتبهم، وتخلق بين المنضوين تحتها شبكة من العلاقات الافتراضية الوثيقة عبر الصداقات، والصفحات، والمجموعات.

وحتى إذا ثبت أن (مارك) اختار اللون الأزرق؛ لأنه من الألوان التي يراها بوضوح أكثر من الألوان الأخرى، (لإصابته بعمى الألوان)، فيمكن تأويله تأويلًا استعاريًّا لما يثيره اللون الأزرق في النفوس من مشاعر الحرية، والامتداد، والأمان. فضلًا على أنَّ الزرقة تلازم شاشات الحاسوب في وضعيات مختلفة، وهو من الألوان الأكثر استخداما في المواقع (الإلكترونية)، كما أن ثلاثة من أكثر وسائل التواصل الاجتماعي انتشارًا اختارته أيقونة مميزة لها، وهي (الفيسبوك) و (تويتر) و (لينكدلن)، و(٥٣٪) من أعلام دول العالم تحتوي على اللون الأزرق.

وليست الزرقة المتنامية في فضاءات (الفيسبوك) الواسعة، إلَّا جانبًا واحدًا فقط من جوانبها الاستعارية، فـ(الحسابات الفايسبوكية)، و(آليات البحث)، و(الاختصارات)، وأيقونات (المساعدة) و(الإشعارات) و(الرسائل)، و(طلبات الصداقة)، و(الملف الشخصي)، و(التقاسم) و(إظهار الإعجاب) كلها استعارات من مجالات مختلفة: اقتصادية، وتواصلية، وإعلامية، أدمجت في فضاء (الفيسبوك) في بنيات جديدة، لها وظائفها وآفاقها المختلفة والمستجدة.

وعلى ثقافتنا العربية اليوم أن تستكشف تشكيلات (الزرقة) الاستعارية في فضاءات

(الأنترنت)، وفي شبكات التواصل الاجتماعي، وفي عوالم (الفيسبوك) الزرقاء؛ لتعيد تشكيل علاقاتها مع هذه العوالم، وتدرك طرق بنائها المغرقة في التجريد والتعقيد، وتضبط عوالمها و(ميكانزماتها) وآلياتها. وأن تنظر ثقافتنا الجديدة إلى الزرقة التي تحيط بنا من كل جانب نظرة مغايرة لرؤية الغريب، والعدو، والمختلف، في عالم أضحى فيه الغريب هو المنغلق على نفسه، المنزوي في تاريخه، المتقوقع في ذاته. وكل العناصر الاستعارية التي تحدثنا عنها قبل قليل يمكن أن تشتغل في باقي مواقع التواصل الاجتماعي الأخرى، وفي الكثير من المدونات والمواقع (الإلكترونية)؛ مما يشكل مجالًا جديرًا بالاكتشاف، وعالمًا حريًّا بالاستكشاف.

٤-خاتمة وانفتاح:

وبين أشجار زرقاء اليمامة المتحركة وامبراطورية (مارك) الزرقاء الممتدة، تتدفق سيول من الاستعارات تتراوح بين البساطة والتعقيد، وبين الوضوح والتجريد، وتتواتر العديد من الانتصارات والإخفاقات، قد تضفي الحياة على الكائنات وقد تسلبها منها. غير أن إدراك أسرار هذا (الكون الاستعاري) و(ميكانيزماته) سيغيّر علاقتنا به دون شك، ويجعلنا مبحرين على هدى، دون أن نفقد القدرة على التحكم في المسارات، ومحلّقين دون أن نصطدم بالأجسام الغريبة، أو نتردّى في الثقوب المظلمة. وهو ما نأمل أن نكشف عن معالم أخرى له، من خلال دراسات مقبلة في الاستعارات المختلفة، التي تتبني من خلالها مواقع التواصل الاجتماعي.

الحواشي:

(١) ينظر المثل وقصته في: مجمع الأمثال للميداني، والعقد الفريد لابن عبد ربه، ولسان العرب لابن منظور، وغيرها...

(٢) جاء في مقامات الحريري: «حتى رثى لي العدو الأزرق»، الحريري، القاسم بن علي: مقامات الحريري (بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٧٨م)، ص١٠٦.

(٣) ابن منظور: لسان العرب، مادة (زرق).

(٤) الفيروزآبادي: القاموس المحيط، مادة (زرق)..

(٥) خليل، إبراهيم محمود: ألفاظ الألوان ودلالاتها عند العرب، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمادة البحث العلمي للجامعة الأردنية، المجلد (٣٣)، العدد (٣)، ٢٠٠٦م، ص٤٤٨-٤٤٩.

(٦) ابن جني: الخصائص، تحقيق عبد الحكيم بن محمد، (القاهرة: المكتبة التوفيقية، د.ت)، ٣٠٨/٢.

(٧) جاء في الطراز: «اعلم أن الاستعارة من أشرف ما يعد في القواعد المجازية». العلوي اليمني: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ط١ (بيروت: المكتبة العصرية، ٢٠٠٢م)، ١٨٦/٣.

(٨) لايكوف، جورج (و) جونسن، مارك: الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد جحفة، ط١ (الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٩٦م)، ص٢١.

(٩) البوعمراني، محمد لصالح: الاستعارات التصورية وتحليل الخطاب السياسي، ط١ (عمّان: دار كنوز، ٢٠١٥م)، ص١٥.

(١٠) سيمينو، إيلينا: الاستعارة في الخطاب، ترجمة عماد عبد اللطيف وخالد توفيق، ط١ (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٣م)، ص٣٦٥.

(١١) Lise Kieira, les fonctions métaphoriques du multimédia, communication st langage, 109, p : 108.

(١٢) LES RÉSEAUX SOCIAUX EN FORME MALGRÉ LA CRISE DE CONFIANCE, NATHAN BLAISON, 23 APRIL 2018, wearesocial.com/fr, 26/06/2018

(١٣) www.Helpscout.net, 26/05/2018.

هجرة الأندلسيين والمغاربة إلى المشرق
وأثرها في تدوين الأدب وتلقّيه

د.سليمان بن فهد المطلق- السعودية

عُرفت الهجرة قديمًا تبعًا لحاجة الإنسان لمال يتزوَّد به، أو علم ينهل منه، أو لمقاصد أخرى، كالضرب في الأرض، ابتغاء متعة تهنأ بها النفوس. وقد وردت لفظة (الهجرة) في كتاب الله تعالى بمعنى الرحلة، كما في قوله تعالى:«إنّ الذين آمنوا والذين هاجروا» [البقرة: ٢١٨]، وقوله تعالى:«فالذين هاجروا وأُخرجوا من ديارهم»[آل عمران:١٩٥]، وقوله تعالى:«ومن يهاجر في سبيل الله يجد في الأرض مراغمًا كثيرًا وسعة»[النساء:١٠٠]، وقوله تعالى: «يحبّون من هاجر إليهم»[الحشر:٩]. ووردت في السُّنَّة النبوية بهذا المعنى، كقوله صلى الله عليه وسلم: «العبادة في الهرْج هجرة إليّ»(١).

ويُلحظ أنها وردت في الآيات الكريمة والحديث الشريف بمعنى الهجرة الشرعية، والرحلة التي لها غاية أخروية.

وقد أُلِّفت كتبٌ كثيرة في شأن الهجرة، وسمَّاها بعضهم «الرحلة»، ولا مشاحة في الاصطلاح-كما يُقال- ووَرد في لسان العرب أنَّ الهِجرة والهُجرة: الخروج من أرض إلى أرض(٢)، وأن الترحل والارتحال: بمعنى الانتقال(٣).

وبهذا، فإن مراوحة البحث بين كلمتي (الهجرة) و(الرحلة)، لها دلالة واحدة. غير أنّي قصدتُ وضع (الهجرة) في العنوان؛ لصلتها بالدلالة الشرعية، أما وجود مصطلح (الرحلة) في البحث، فيأتي، في الأغلب، مقتبسًا من مراجعَ نهلتُ منها.

لقد سار رجال من الأندلس والمغرب قاصدين البلاد المشرقية؛ طلبًا لدنيًا يصيبونها، أو التماسًا لعلم نافع. إذ إن الهجرة إلى المشرق «مزية علمية، وحلية فاضلة»(٤)، و»كان الرجل يُعاب بأنه لم يرحل إلى الشرق»(٥). بل إنَّ كثيرًا ممن ترجم للمغاربة والأندلسيين يتعمَّدون في تصانيفهم ذِكر رحلات المترجَم لهم، ويؤكِّدون أنَّهم رحلوا إلى المشرق، تنويهًا بشرف الهجرة إليها، وافتخارًا بها، كما في تأكيدِ صاحبِ (الذيل والتكملة) أنَّ «أحمد بن عبدالرحيم القرطبي، كان حاسبًا فرضيًّا ماهرًا في الفنَّين، وصنَّف فيهما، وله رحلة إلى المشرق»(٦). والأمثلة في هذا كثيرة.

أمَّا بداية الرِّحلة إلى المشرق فلا شكَّ في أنَّها متصلةٌ بالحجِّ، فمنذُ حلَّ المسلمون في تلك البقاع؛ لم ينقطعوا عن الرحلة إلى مكة، غير أنَّ الرحلات ذات الصبغة الثقافية والأدبية بدأت-على ما يرى محمود الطناحي- «أواخر القرن الثاني الهجري، مواكِبة لحركة الجمع والتدوين، مصاحِبة لنشأتها»(٧). وهذا محلُّ نظر، إذ كيف يهاجرون إلى المشرق وهم لم يستقروا بعدُ هناك، ولم تظهر شخصيتهم الأندلسية؟! إلَّا إن كان مُراده أنَّهم رحلوا للحجِّ-على ما سبق- وارتبط برحلتهم إليه مقاصدُ أخرى.

وأيًّا كان تاريخ انطلاق الرحلات نحو المشرق، فإن الهجرة -في أغلب الأحوال- «سلوك إنساني حضاري، يؤتي ثماره النافعة على الفرد والجماعة، فليس الشخص بعد الرحلة، هو نفسه قبلها»(٨).

ويؤكد محمد ماكامان أنَّ الهجرة الأندلسية جاءت في أواخر القرن الخامس الهجري، «حيث تتجه

الأنظار إلى ابن العربي (ت٥٤٣هـ)(٩)، وأبيه عبدالله، اللَّذَيْن رحلا إلى المشرق بعد انتصار المرابطين في وقعة الزلاقة»(١٠). وهذا موضعُ نظرٍ، فقد نُقِل عن بعض العلماء رحلتهم إلى المشرقِ في القرنِ الثالث، وبعضهم لقي الجاحظ وأضرابه(١١).

ولقد ولّىَ كثير من الأندلسيين والمغاربة وجوههم نحو البصرة والكوفة معتكَفَي علماء اللغة والأدب، ووجَّهوا أبصارهم إلى مكة والمدينة مأوى العلم الشرعي، ولم ينسوا-بعد ذلك- بغداد مركز العلوم والمعارف(١٢).

وهجرة قاسم بن أصبغ محدث الأندلس(ت٢٧٨هـ)(١٣)، مثال للرحلة نحو الشرق، فهو الذي «رحل إلى المشرق، فسمع بمكة ومصر من علمائها، ودخل العراق فسمع من المبرد، وثعلب، وروى عن ابن قتيبة كثيرًا من كتبه»(١٤).

والقارئ في مدونات الأدب الأندلسية والمغربية؛ يلحظ أن الهجرة إلى الشرق لم تكن غايتها العلم وحده، وإنما كانت لها غايات أُخرى: كالغاية الدينية، حيث الحج-على ماسلف- وزيارة طيبة، والغاية الاقتصادية والضرب في الأرض ابتغاء الرزق، فهذا «أحمد بن خالد بن قبيل، أبو عمر، له رحلة إلى المشرق، روى فيها ببغداد عن الحسين بن صفوان. وكان كثير التجوُّل في البلاد، ضاربًا في الأرض للتجارة»(١٥).

وفي الغاية العلمية يُلحظُ أنَّ الأندلسيين والمغاربة ساروا فيها مسارات متعددة، إذ سلك أكثرهم مسلك تحصيل العلم (الشرعي)، وهو موضوع له باحثوه، وغاية هذا البحث غاية أدبية، ومن أجلها تتبعت الأبيات الشعرية، التي ضمَّتها الهجرات إلى الشرق، ودوَّنتُ بعض ما أُلِّف، وما قرئ في تلك الأصقاع؛ لأصِل إلى هدف البحث، الذي يتطلب معرفة كيفية تلقي الأندلسيين والمغاربة لشِعر المشارقة.

وسأفصل القول في أغراض الهجرة التي ضُمِّنت شِعرًا أندلسيًّا ومغربيًا، عكَس رؤيتهم لأدب المشارقة عامة، ولشعرهم خاصة.

ولقد لبَّى كثيرٌ من الأندلسيين والمغاربة نداء الله للمسلمين، حين قال عز من قائل: «وَأَذِّنْ فِي النَّاسِ بِالْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا وَعَلَى كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِنْ كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ »[الحج: ٢٧]، فأتوا رجالًا، وركبانًا، وعلى كل ضامر إلى هذا الموسم الديني، والمجمع العلمي للفئات المثقَّفة؛ وبذلك يحصل التبادل الثقافي، والثراء المعرفي، ثم يرحلون إلى بلدانهم؛ محمَّلين بأجور الآخرة، ومعارف الدنيا.

وكانت رحلات الحج مصدرًا مُهمًّا من مصادر كتب الرحلات، «حيث جمَع الرحَّالون بين أداء الفريضة، والتحصيل العلمي، ومعرفة الطرق، والبلدان، والاستفادة من المشاهد المتنوعة، فجمعوا ذلك في مؤلفاتهم التي تعد مصدرًا للتعرف على المشرق»(١٦).

ورحلةُ الأندلسيِّ والمغربيِّ إلى الحجِّ هي (رحلةُ عُمْرٍ) -على حد تعبير بعضهم- ولم تكن دوافعُها، ومحركاتها خاصَّةً بأهل تلك الأصقاع، بل هي دوافع مشتركةٌ بين المسلمين في كلِّ زمانٍ ومكان. لكنِّي أشير إلى اشتعال الحنين حين يودِّع الأندلسي أهله قاصدًا بيت الله الحرام، كالذي حصل لابن الفرضي(ت٤٠٣هـ)(١٧)، وهو في طريق الحجِّ:

مضتْ لي شهورٌ منذ غِبتم ثلاثةٌ	**وما خلتني أَبقى إذا غِبتمُ شهرا**
وما لي حياةٌ بعدكم أستلذُّها	**ولو كان هذا لم أكن بعدَكم حرّا**
أعللُ نفسي بالمنى في لقائكم	**وأستسهل البَرَّ الذي جُبتُ والبحرا**
ويؤنسني طي المراحل دونكم	**أَرُوْحُ على أرض وأغدو على أخرى**
وتالله ما فارقتكم عن قلى لكم	**ولكنَّها الأقدارُ تجري كما تُجرى(١٨)**

ولا يعني الحنين كُره الديار التي هاجروا إليها، وإنما هو الشوق حين افتُقد المألوف، وابتُعد عن الأحباب، وإلّا فإنّ القاعد عن الحج، يرى الذي سار إليه الحاجُّ رؤية المغتبط، كقول ابن جبير الشاطبي (ت٦١٤هـ)(١٩):

هنيئًا لمن حجَّ بيتَ الهدى وحطَّ عن النفسِ أوزارها
وإن السعادةَ مضمونة لمن حجَّ طيبة أو زارها[20]

ويترك موسم الحج أثرًا في عقول العائدين إلى الأندلس والمغرب، ويتبين هذا في رحلة محمد بن علي العبدري (ت: بعد ٦٨٨هـ)[21]، الذي حَجَّ بيت الله، لكنه «آب إلى البلاد [الأندلسية] ظريف النزعة، حلو الضريبة، كثير الانطباع، يكتب ويشعر، ويكلف بالأدب»[22].

وشغف العبدري بالكتابة، وهيامه بالشِّعر، وكلفه بالأدب، ماهو إلَّا رجع صدى لهجرته إلى المشرق، فكأنَّه اكتسبَ الظَّرفَ، وحلاوةَ الحديثِ من رحلتهِ إلى المشرقِ واتصالِهِ بأهله.

والأندلسي والمغربي الذي تهفو نفسه إلى البيت العتيق، يتغنّى في شِعره بطَيْبةَ الطيبة؛ شوقًا لها، وحنينًا إليها. وإن القارئ في مدونات الأدب الأندلسية والمغربية، ليلحظ كثرة القصائد التي قيلت في نبي الأمة (عليه السلام)، وهي وقودٌ نفسي لتلقٍ إيجابي عن المشارقة وشِعرهم.

وخبَّر المقريُّ أبا محمد الحسن بن أحمد المسفيوي (ت ١٠٣٢هـ)[23]، عن نيّته الذهاب إلى الحجاز، فسطَّر المسفيوي مودِّعًا:

يا نسمة عطَّرت بها أنفُ الصَّبا فتضمخت بعبيرها فَنَن الرُّبى
هُبِّي على ساحات أحمد واشرحي شوقي إلى لقياه شرحًا مُطنبا
وصِفِـــي له بالمُنحنى من أضلعي قلبًا على جمرِ الغضا متقلبا[24]

وكان ابن جبير[25] (ت؟) «من الشعراء الأندلسيين الذين اقتربوا من حِمى طيبة؛ فتحركت لواعج الحنين والأشواق في قصائدهم. وكلما اقترب إليها؛ صار كمن يشق طريقاً في زحام:

جرى ذِكرُ طيبة ما بيننا فلا قلب في الركب إلا وطارا
حنينا إلى أحد المصطفى وشوقًا يهيّج الضلوع استعارا
ولاح لنا أُحدٌ مشــرقاً بنورٍ من الشهداء استنــارا
فمن أجل ذلك ظل الدجى يحل عقود النجوم انتشارا[26]

وقال، وقد لفَّه الشجن:

إليك إليك نبي الهـدى ركبتُ البحارَ وجُبت القفارا
وفارقتُ أهلي ولا مِنَّـة ورُبَّ كـلام يـجرُّ اعتـذارا
دعاني إليك هـــوى كـامن أثار من الشـوق ما قـد أثارا
فناديتُ: لبيك داعي الهوى عليَّ وقلتُ: رضيت اختيارا[27]

ونقلَ المقَّري عن العلامة ابن رُشَيد (ت ٧٢١هـ)[28]، أن رفيقه أبا عبدالله ابن أبي القاسم الحكيم (ت ٦٨٤هـ) قد قوي شوقه؛ لقربهم من طيبة، فأحس بالشفاء، فأنشد لنفسه في وصف الحال أبياتًا منها:

ولما رأينا من ربوع حبيبنـــا بيثرب أعلامًا أثرنا لنا الحُبّا
وبالتُّرب منها إذ كحلنا جفوننا شُفينا فلا بأسًا نخاف ولا كربا[29]

ونزل أيمنُ بن محمد الغرناطي (ت؟)[30] طيبةَ، على ساكنها الصلاة والسلام، فقال:

أرى حُجُرات قد أحاطت عراصها ببحر محيطٍ حَصْرُهُ غيرُ ممكنِ
بحار المعاني والمعالي وإن طَمتْ لـدى لُجِّه تفنى وعن هوله تني

محمدٌ المحمود في كل موطـنٍ أبو القاسم المختار من خير معدنِ
نبيٌّ إذا أبصرْتَ غـُرَّة وجهـهِ تيقَّـتَ أن العزَّ عزُّ المهيـمنِ
لكَ الله من بدرٍ إذا الشمس قابلت مُحيّاه قالتْ إنَّ ذا طَالـعٌ سنِي[٣١]

فلم يكن الشوق لمن قارب المكان فحسب، وإنما كان للنازلين المقيمين نصيب غير منقوص.

وجاءت العاطفة الدينية إطارًا عامًّا، محركًا الرحلة المشرقية، لكن عوامل أخرى أسهمت في كثرة الراحلين؛ ابتغاءً للمعرفة. وأظنُّ أن الانبهار بالمشرق من أبرز العوامل العلمية الدافعة لهجرة الأندلسيين والمغاربة.

ووَضَّح ابن حزم الأندلسي الانبهار بالمشرق في أبيات يتحسَّر فيها:

أنا الشَّمسُ في جوِّ العلوم منيرةٌ ولكـنَّ عيبيْ أنَّ مطلعـيَ الغَرْبُ
ولو أنني من جانب الشرق طالعٌ لجَدَّ على ما ضاع من علمي النَّهبُ[٣٢]

وأراد أن يلفت الأسماع بقوله: (أنا الشَّمس) المشرقة في أجواء العلوم، لكنَّ هذه الشمس تطلع من مغربها! وهذا ما يورث النفور والفزع للأندلسيين والمغاربة، الذين يحفلون بكل طالع مشرقي، ويغضون الطرف عن كل بارز مغربي.

وسواءً أكان ذهاب الأندلسيين والمغاربة إلى المشرق نفيًا لتهمة «عالم الصحيفة»، أو «انبهارًا» بالمشارقة ونتاجهم؛ فقد كانت للرحلات ثمرات عِدَّة، منها: لقاء الشعراء، إذ «ما زال شعراء المشرق هم أساتذة الشِّعر، وما برح كُتَّاب المشرق هم أئمة الكتابة، وكُلُّ كتَّاب الأندلس -بلا استثناء- حتى عصر المؤلف ابن بسام عيال عليهم»[٣٣]. على الرغم من محاولة ابن بسَّام الخروج من التلمذة للمشرق وشعرائه.

وتتكشَّفُ صلةُ الأندلسيين والمغاربة بالشِّعرِ المشرقي، من بعضِ أخبارِ أدبائهم الذين رحلوا إلى المشرقِ، ومنهم: أبو عبدالملك عثمان بن المثنى القرطبي (ت٢٧٣ه)، الذي «رحل ولقي أبا تمام الطائي، وأخذ عنه شِعره»[٣٤].

ومنهم عبَّاس بن ناصح الشَّاعر (ت: بعد سنة ٢٣٠هـ)[٣٥]، الذي قال عنه ابن بسَّام: إنَّه توجه من قرطبة إلى بغداد، «ولقي أبا نواس، وقال له: أنشدني لأبي الأجرب، قال: فأنشدته، ثم قال: أنشدني لبكر الكناني (ت: بعد ٢٠٠هـ)[٣٦]، فأنشدته». ثم عقَّب المقَّري بقوله: «وهذان شاعران من الأندلس»[٣٧]. ويُلحظ من النَّص السابق اهتمام القرطبيين بالنَّص المحدث. وتعقيب المقّري فيه دلالة أنَّ شاعرًا مشرقيًّا شهيرًا كأبي نواس، وَصَلَهُ خبر شاعرين أندلسيين (ذاع صيتهما)، وطلب سماع شعرهما (استحسانًا)، وكأن المقّري يريد القول بأن التفوق الشعري ليس خصوصية مشرقية، وإنما هو ميدان تنافس بين المشارقة والأندلسيين.

ويتأكد الرأي في إشارة أخرى للمقَّري، حين قال: «وأخبرني بعضُهم أنَّ الخطيب أبا الوليد ابن عيال[٣٨] (ت؟) حَجَّ، فلما انصرف تطلَّع إلى لقاء المتنبي واستشرف، ورأى أن لقياه فائدة يكتسبها، وحلَّة فخر لا يحتسبها، فصار إليه، فوجده في مسجد عمرو بن العاصt، ففاوضه قليلًا، ثم قال: أنشدني لمليح الأندلس، يعني ابن عبد ربه (ت ٣٢٨هـ)[٣٩]، فأنشده:

يا لؤلؤًا يَسْبي العقـــولَ أنيقا وَرَشًا بتقـطيعِ القُلوبِ رفيقا
ما إن رأيتُ ولا سمعتُ بمثلِهِ دُرًّا يودُ من الحيـــاءِ عقيقا
وإذا نظرتَ إلى محاسنِ وجههِ أَبصَرْتَ وجْهَكَ في سَنَاهُ غَريقا
يا مَنْ تَقَطَّعَ خَصْـــرُهُ مِنْ رِقَّةٍ مَا بالُ قَلْبكَ لا يكونُ رَقِيقا؟

فلما أكمل إنشادها، استعادها منه، وقال: يا ابن عبد ربه، لقد تأتيك العراق حبوا!»[٤٠].

ومع ما في عبارة المتنبي من المبالغة، إذ لا ترتقي الأبيات إلى الإعجاب الذي يجعل العراق تأتي ابن عبد ربه حبواً!! إلا أنَّ ابن بسَّام يُشيرُ إلى منافسة المشارقة، وأنَّ شعراء الأندلس والمغرب لا ينقص قدرهم في الشِّعر عن نظرائهم في المشرق.

وقد حرص الأندلسيون والمغاربة في رحلاتهم على تقييد الشِّعر وحفظه، ومن هذا ما ذُكر في أخبار عبد الرحمن اللخمي (ت٦٧٣هـ)[٤١]، أنه تجوَّل في بلاد المشرق، «قال: أنشدَني إمام الجامع بالبصرة:

بلاءٌ ليس يشبهه بلاء عداوة غير ذي حسبٍ ودينِ

يُنيلكَ منه عرضًا لم يصنه ويرتع منك في عرضٍ مصونِ[٤٢]

ويكشف الخبر عن عناية الأندلسيين والمغاربة بتقييدِ ما سمعوه من شِعر المشارقة، وقد أثبتهُ المقَّري في مواضع كثيرةٍ من كتابه (نفح الطيب)، ومن ذلك ما رواه عن ذي الوزارتين ابن حكيم (ت ٧٠٨هـ)[٤٣]، أنه «رحل إلى الحجاز من بَلدِهِ، وقيَّد الأناشيد الغريبة، والأبيات المرقصة»[٤٤]؛ لأنه يعلم حرص الأندلسيين والمغاربة على تلقف ما عند المشارقة. وقد أورد خالد بن سعيد البلوي، قوله: «وأقبَلوا يطالبونني بما جلبتُ من الفوائد، ويقصدونني في إطلاق ما قيَّدتُ من القصائد»[٤٥].

لقد أحب الأندلسيون والمغاربة الرحلة إلى المشرق للأغراض التي ذكرتُها، فعبَّروا عنها شِعرًا، وجاء الشِّعْرُ مع أغراض أخرى كالرحلات الشرعية، وهم في كل تلك الأغراض يدفعهم حب المعرفة، وطلب العلم، كما قال أبو محمد ابن السيِّد (ت:٥٢١هـ)[٤٦]:

أخو العلم حيٌّ خالد بعد موته وأوصاله تحت التراب رميمُ

وذو الجهل ميْتٌ وهو ماشٍ على الثرى يُظن من الأحياء وهو عديمُ[٤٧]

فالشِّعر «مادة مشتركة، تتفجَّر بها قرائح الأعلام، سواء أكانوا شعراء مطبوعين، أو متشاعرين»[٤٨]. ويقول ابن الحاج (ت٧٣٧هـ)[٤٩]، في الحافظ شمس الدين الذهبي:

رحلتُ نحو دمشق الشام مبتغيا روايةً عن ذوي الأحلام والأدبِ

ففزتُ في كتب الآثار حين غدت تُروى بسلسلة عظمى من الذهبِ[٥٠]

وارتبط قول الشِّعر بالأسفار؛ بسبب المشاعر التي تهيِّج القريحة، وتدفعها إلى قوله.

وإذا كان الرَّاحلون إلى المشرق ينهلون، ويحفظون، ويكتبون، فإنَّ من لم يرحل إلى المشرق، يبعثُ من يأتيه بالكتب، «فقد كان عبد الرحمن الأوسط مُحبًّا لمطالعة كتب الطب، والفلسفة، كما كان مقرِّبًا العلماء، ومُؤْثِرًا الباحثين، باعثًا في طلب الكتب من يجلبها له من الأمصار، وقد أرسل عباس بن ناصح إلى المشرق؛ ليبحث له عن الكتب النافعة، وينقلها إلى قرطبة»[٥١]. وهنا ملحظ آخر لمدينة قرطبة التي هي منارة العلم والأدب، فإذا كان شعراؤها يرحلون للقاء أفذاذ المشرق، فإنَّ مثقفيها ينقِّبون عن جديد الكُتب وعظيمها.

ومن قصص جلب الكتب إلى الأندلس، ما رواه ابن بشكوال بقوله: «قرأتُ بخطِّ أبي مروان الطُّبني، قال: أخبرَني أبو حفص الزهراوي (ت٤٥٤هـ)[٥٢]، قال: ساق سلمة بن سعيد شيخُنا من المشرق، ثمانية عشر حملًا مشدودة من كتب، وسافر من (إستجة) إلى المشرق، واتخذ مصر موئلًا، واضطرب في المشرق سنين كثيرة جدًا يجمع في الآفاق كتب العلم، ثم انزعج بالجميع إلى الأندلس، وكانت في كل فن من العلم[٥٣].

وكما بيَّن الخبرُ حرصَ السلاطين على تشجيع المعرفة، فإنه يبيِّن منافسة المغاربة والأندلسيين للمشارقة، بل إن الأندلسيين قد يتفوقون عليهم، إذ استعان السلطان بابن سعيد «الأندلسي»، ولم يستعن بعالمٍ مشرقي في تأليف ينشر المعرفة، و»وجدنا أن رحلات علماء المغرب والأندلس، قد تركت أثرًا بالغًا في نفوس المشرقيين»[٥٤]، كالذي نراه في رحلة علي ابن لسان الدين -رحمهما الله- إلى مصر، وقد كان وقَفَ بالقاهرة على نسخة (الإحاطة)، التي وجَّهها أبوه إلى مصر، ووقفها بخانقاه سعيد السعداء»[٥٥].

وأكد ابنُ بسام نشرَ كتبهم في المشرق، وفنَّد الأقوال المنكرَة وصولها إلى هناك، بقوله: «فإن قلتَ: إنَّه كان ذلك من علمائكم، وألَّفوا كُتبًا لكنها لم تصل إلينا، فهذه دعوى لم يصحبها تحقيق؛ لأنه ليس بيننا وبينكم إلا روحة راكب، أو دَلجة قارب»[٥٦].

وبعد، فقد كانت الأغراض التي تغيَّاها الشِّعر، مَدْخلًا إلى وجهة نظر الأندلسيين والمغاربة في المشرق، وهي الوجهة التي قد تُشكِّل آراءهم النقدية عن الشِّعر المشرقي.

ومن ثَمَّ، فإنَّ الرحلة إلى المشرق سارت مسارين عكسَتهما الأشعار الأندلسية والمغربية، التي قيلت في الرحلة وبعدها. وهذان المساران هما:

١) المسار الإيجابي.

٢) المسار السلبي.

وتحت كل مسار عددٌ من الموضوعات الشعرية.

وأقصد بالمسار الإيجابي: الأثر الجيِّد، الذي أعقب رحلة الأندلسي والمغربي إلى المشرق، وانعكاسه في الرؤية النقدية نحو المشرق.

ومن الموضوعات التي ظهرتْ في المسار الإيجابي:

١-رثاء علماء المشرق:

وعُبِّر فيه عن حُبِّ العلم، وحُبِّ مكان العالمِ المرثي، «كقول العلامة ابن الحاج، في الحافظ علم الدين أبي القاسم محمد بن يوسف البرزالي:

نوى النوى علمُ الدينِ الرضى فأنا ... من بعد فرقته بالشام ذو ألمِ

فلا تلمني على حُبِّي دمشقَ فقد ... أصبحت فيها زمانًا صاحبَ العلمِ[٥٧]

ومن موضوعات هذا المسار:

٢-الحنين إلى المشرق:

وهو ظاهرٌ في قصائد المودِّعين للمودَّعين، كقولِ أبي محمد بن مالك القرطبي[٥٨](ت؟):

عليكمْ سلامٌ من مُحبٍّ يودُّكُم ... فقد قُلقلَتْ نحو العراق ركائبي

وما هو إلّا البينُ قد جدَّ جِدُّهُ ... فلم يبقَ منه غيرُ شدِّ الحقائبِ

حقائبُ قد ضُمِّنَّ كل لطيفـة ... وإن صفِرَتْ من منفِساتِ المواهِبِ[٥٩]

وأغراهم حُبّ العراق والهيام به، إلى منافسة شعرائه، ومجاراتهم، ومحاولة التفوق عليهم. وعاد إلى الأندلس والمغرب كثيرٌ من الشعراء الذين سكن المشرق في أضلعهم؛ حُبًّا لأهلها، وأُنسًا بأرضها: فمن شعر محمد بن علي العبدري، يتشوق إلى الديار المشرقية:

أحبَّتَنا بمصر لو رأيتم ... بكائي عند أطراف النهارِ

لكنتم تشفقون لفرط وجدي ... وما ألقاه من بُعد المزارِ[٦٠]

ولم تكن «مصر» وحدها باعث الحنين، إذ ودَّع أبو العباس المعافري المرسي (ت٦٨٦هـ)[٦١] إخوانه ببيت المقدس، بقوله:

لئن كان لي من بعدُ عودٌ إليكمُ ... قضيتُ لُباناتِ الوداعِ لـديكمُ

وإن تكن الأخرى ولم تكُ عودة ... وحانَ حِمامي فالسَّلامُ عليكمُ[٦٢]

ويُلحظ في الأبيات السابقة: تنوع الأماكن التي ذهب إليها الأندلسي والمغربي، وهي أماكن وجد فيها الراحل مايطلبه من علم وافر، ثم إنها عكَسَت طبيعة الأندلسي الذي يأنس بالغريب، ويُلحظ هذا بمخاطبة الأولُ «أحبّتَه» بمصر، وهتاف الأخير «لإخوانه» ببيت المقدس. وقد تكون هذه من إرهاصات التلقي، التي سببتْها الأندلسيون والمغاربة بمدوناتهم.

ومن الموضوعات التي ظهرتْ في المسار الإيجابي، برؤية الأندلسيين للمشارقة:

٣) تفضيل المشرق، ومديحه:

فقد مدَح بعض مدونيِّ الأدب الأندلسي والمغربي المشرقَ، وفضَّلوه على بلادهم وكان مديحهم مباشرًا تارة، وغير مباشر أخرى، كما في مقدمة كتاب «الكتيبة الكامنة»، إذ قال فيها ابن الخطيب: «وإن كان جالب مثل هذا الكتاب إلى البلاد المشرقية -أعزَّها الله- وأمَّن حزنها وسهلها»[٦٣]فالدعاء لها بالعزِّ والأمن، دليل حُبٍّ لتلك البلاد.

وكان أبو حيان عبدالله بن خليفة القرطبي (ت ٤٩٦هـ)[٦٤]، يُعرف بالمصري؛ لطول إقامته فيها، وأُنشد له في المأمون بن ذي النون (ت ٤٦٠هـ)[٦٥]:

وقد كان لي في مصرَ دارُ إقامةٍ ... ولكن إلى المأمون كان التشوُّقُ

حللتُ عليه والمكارمُ جمّة ... وسُحْب العطايا فوقها تتألَّقُ[٦٦]

فلولا حبُّه المشرق؛ لما سُمِّي «المصري».

ومُدحت أرض مصر كما مُدِح أهلها، وفي هذا تفضيل بَيِّن للمشرق، قال ابن بشكوال: «قرأت بخطِّ شيخنا أبي الحسن بن مغيث[٦٧]، قال: خاطبني أبي من مصر، عند كونه بها في رحلته:

يا أهل أندلس ما عندكم أدبٌ ... بالمشرق الأدبُ النَّفَّاح بالطِّيْب

يُدعى الشبابُ شيوخًا في مجالسهم ... والشيخُ عندكمُ يدعى بتلقيب»[٦٨]

إذ أثبت الأدبية للمشرق. ويرى الألقابَ الأندلسية ادِّعاءً وتزييفا، وكأنَّه يؤكدُ قول ابن رشيق: «ألقاب مملكة في غير موضعها»[٦٩].

وقال ابن جبير في تفضيل المشرق:

لا يستوي شرق البلاد وغربها ... الشرق حاز الفضل باستحقاقِ

انظر جمالَ الشمس عند طلوعها ... زهراءَ تعجب بهجة الإشراقِ

وانظر إليها في الغروب كئيبةً ... صفراء تُعقب ظلمة الآفاقِ

وكفى بيوم طلوعا من غربها ... أن تؤذن الدنيا بعزم راقِ[٧٠]

فخوَّف من المغرب، وجعله مرتبطًا بيوم القيامة، بخروج الشمس من مغربها.

وما فعله الشعراء في هذه الأبيات، انبهارٌ في أرفع معانيه، وهو ما حاول ابن بسَّام قطعَ الطريقِ عليه، بتأليفه كتاب: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، والظنُّ أنَّه لم يُفلح في اعتراضِ طريقهم في محبَّتهم للمشرق، لكنَّه نجح في تشتيت أذهان قومِه، حين نادى باستقلالهم، وإظهار تفوّقهم، لكنَّهم متمسُّكون بهذه المحبَّة، التي منها:

٤) المشابهة في التأليف:

فمن المعلوم أن الأندلسيين والمغاربة قلّدوا نظراءهم المشارقة، وحاكوهم في التأليف. وحين انتُدب الأندلسيون والمغاربة للتصنيف والكتابة، ظهر في نتاجهم مشابهةٌ من مناهج المشارقة، وطرائقهم في الكتابة، وهذا ما حدا ببعض النقاد، والمؤرخين إلى أن يربطوا بين النتاج المشرقي والمغربي، على نحو يريد أن يُثبت -دائمًا- أن المغاربة قد تأثروا بالمشارقة في كل ما يعالجون[٧١].

ومن الكُتبِ التي نحتْ نحو التَّأليفِ المشرقي « كتاب عثمان بن ربيعة (ت ٣١٠هـ) (طبقات الشعراء بالأندلس)، الذي حمل الاسم الذي سبق به ابن سلاَّم في كتابه: (طبقات الشعراء)، وكذلك يُلحظ أن كتاب عبدالله بن مغيث (ت٤٥٢هـ)[٧٢] (شعر الخلفاء في بني أمية)، قد عمل صاحبه ما عمله الصولي (ت٣٣٢هـ) في كتابه (الأوراق)، الذي تناول فيه شعر بني العباس»[٧٣].

وأوضح من ذلك كله في تأثر الأندلسيين والمغاربة بهذا النوع من التأليف، كتاب «الحدائق»، الذي ألَّفه ابن فرج الجياني، إذ قال فيه الحميدي: «إنه عارض فيه كتاب «الزهرة»، لأبي بكر محمد بن داود الأصفهاني»[٧٤]. وهو تأثر يؤكد تعلقهم بما عند المشارقة، وأن الأندلسيين والمغاربة تبعٌ لهم فيما يكتبون. وفي قوله: (عارض)، تأكيدٌ أنَّ صدى الحياةِ الثقافية والأدبية في المشرق قد دوَّى في أرجاء الأندلس والمغرب، حتى تجاوز الأدباءُ معارضة القصائدِ إلى معارضةِ الكُتبِ.

وآخر المسارات الإيجابية:

٥) الهرب إلى المشرق:

وكان الهرب متنفَّسًا لبعض العلماء الذين فرّوا من بطش أو كيد، ووجدنا بعضهم يذوب في المشرق كأنه من أهله، فقد لُقِّب محمد النفزي (ت٧٩٢هـ)[٧٥] من الألقاب المشرقية بـ (أثير الدين)... ونال نبوة لحق بسببها بالمشرق، واستقر بمصر... وأضحى لمن حَلَّ بساحتها من المغاربة ملجأ وعُدَّة[٧٦]، فصار هربه إلى المشرق متوَّجًا له بلقب (أثير الدين).

ويشهد له ما أورده ابن بسام من قول بعضهم:

فكم رحَّبَتْ أرض العراق بمقدمي — وأجزلتِ البشرى عَليَّ خراسانُ
وإنَّ بلادًا أخرجتني لعُطَّلٌ — وإن زمانًا خان عهدي لخوَّان[٧٧]

وفي قوله: «فكم رحَّبت أرض العراق بمقدمي»، ردٌّ على من يرى أنَّ المشرق يحتقرُ الأندلس، وأنَّ الموقف الأندلسي والمغربي في إظهار التنافس والاستقلال ماهو إلّا ردُّ فعل على ممارسات المشرقيين.

وهذه المسارات الإيجابية التي تُمَهِّد للتلقي الإيجابي، يقابلها مساران سلبيان، هما:

٦- ذم الغربة:

وهي تقترن بالهجرة اقترانًا كبيرًا، وقد «انتقل معنى الغربة في الفكر والأدب العالميين، من معنى العُرف اللغوي إلى رحاب المعاني الاصطلاحية، وهو انتقال من معنى الغربة لغة، إلى لوازم الغربة وآثارها: حسًّا، وشُعُورًا»[٧٨]. وهي اللوازم التي يعوَّلُ عليها في دراسة الأدب. «وكان موضوع الغربة بارزًا في منظومة الشِّعر العربي، إذ يلامس وجدان الشاعر، ويُعبِّر عن مشاعره الخالصة، ويصدُر عن معاناته الذاتية التي أفرزتها مرارة التجربة، وألم النَّفس، ولوعة الفراق»[٧٩].

ولم تكن الغُربةُ خاصَّة بإقليم دون سواه، إذ هي موضوع إنسانيٌّ تغنَّى به الشعراء الذين مسَّتهم حرارتها، وكان لبعض الأندلسيين والمغاربة نصيب غير منقوص، حين شعروا «بضياع حقوقهم الأدبية، وفقدانهم الهُوية الشِّعرية، وإخمال ذِكرهم، وانحطاط أقدارهم، وعيشهم على هامش الزمن، دون تقدير أو تكريم بين أناس لا يفهمونهم»[٨٠]. وهم في هذه يخالفون شعراء آخرين امتدحوا المشرق وأهله، وحنُّوا لبغداد ومصر والشام؛ وما هذا إلَّا لأنَّ المواقف تُؤثِّر على النفس البشرية، فيكون الشِّعر رجع صدى.

وقد شكا عمر بن أبي عمر (ت:؟)[٨١] حين لم يجد له مُشاكلًا، فقال:

وليس اغترابي في سجستان أنني — عدمتُ بها الإخوان والدار والأهلا
ولكنَّه مالي بها من مُشاكلٍ — وإنَّ الغريبَ الفردَ من يَعدمُ الشَّكلا[٨٢]

واشتكى أبو الحسن محمد بن جبير طول غربته في المشرق، فقال:

طول اغتراب وبرح شوقٍ — لا صبْر والله لي عليهِ
إليك أشكو الذي ألاقي — يا خير من يُشتكى إليهِ[٨٣]

وقوله، وقد أَرْسَل دموعَه إلى المغرب:

غريبٌ تذكَّر أوطانهُ فهيَّج بالذِّكر أشجانهُ
يحل جواه عقودَ العزاءِ ويعقد بالنَّجمِ أجفانهُ
ويُرسل للغربِ من دمعِهِ غروبًا لتسقي سكَّانهُ[84]

ويظهر لي أنَّ رحلة الشاكين غربتهم كانت رحلة طلبٍ للرزق، وأنَّ الحاجة أخرجتهم من بلادهم.

ولم يسلم علي بن موسى بن سعيد (ت٦٨٥هـ)[85] من وطأة الإحساس بالغُربة، «فقد رأى بساحل (مصر) وجوهًا لا يعرفها، وألسُنًا غير ما عهد، فقال:

أصبحتُ أعترض الوجوهَ ولا أرى من بينها وجهًا لمن أدريهِ
وَيْحَ الغريب توحَّشت ألحاظُهُ في عالم ليسوا له بشبيهِ
عَودي على بَدئي ضلالًا بينهم حتى كأني من بقايا التيهِ[86]

ورحل ابن عُتبة الأشبيلي(ت٦٣٦هـ)[87] من الأندلس، «ولمَّا قدم إلى مصر، تغيَّرت عليه البلاد، وتبددت به الأحوال، فلما سُئل عن حاله بَعْد بُعْدِهِ عن أرضه وترحاله، بادرَ وأنشد:

أصبحتُ في مصر مستضافًا أرقصُ في دولةِ القُرُودِ
وا ضيعةَ العمر في أخيرٍ مع النصارى أو اليهودِ[88]

وعبَّر ذو الوزارتين ابن الحكيم (ت:؟)[89] ، عن غُربته بأنها: افتقادٌ للحياة:

فقدتُ حياتي بالعراقِ ومن غدا بحال نوى عمّن يُحب فَقَد فَقَدْ
ومن أجلِ بُعدي عن ديارِ ألفتها جحيم فؤادي قد تلظَّى وقد وقدْ[90]

ويهدف استعراض تلك الأبيات الواصفة للغربة وأثرها إلى الكشف عن مسار سلبي، له أثره النَّفسي في تلقي شِعر المشارقة.

وأما أبو الحسن علي بن جودي (ت: بعد ٥٣٠هـ)[91]، فقد ساءه البعد، فقال:

إذا ارْتَحلَتْ غربيةٌ فاعرضَنْ لها فبالغربِ من نهوى له البلد الغربا
لقد ساءنا أنَّا بعيدٌ وأنَّنا وأننا بأرضين شتَّى لا مزارًا ولا قُربا
يُفجِّعنا إمَّا بِعادٌ مبرِّح وإما أمور باعثات لنا كربا[92]

وكان الفقيه القاضي أبو عبدالله محمد بن أبي عيسى (ت٣٣٧هـ)[93]، أكثر فألًا في أبياته، حين اشتعلت جذوة الحنين، فسلَّى نفسه بهمَّته العالية:

ماذا أُكابد من وُرقٍ مغردةٍ على قضيبٍ بذات الجزع مَيَّاسِ
ردَّدْنَ شجوًا شجا قلبَ الخليِّ فهل في عَبْرةٍ ذَرَفَتْ في الحُبِّ من باسِ
ذكَّرنه الزَمَن الماضي بقرطبة بين الأحبَّة في أمنٍ وإيناسِ
هُمُ الصبابُة لولا همَّةٌ شَرُفتْ فصيَّرتْ قلبَه كالجدولِ القاسي[94]

وله أخبار تدل على رقة العراق، فانعكس أثر فقهه في أبياته بأن تسلَّى ولم يذم. ونلحظ ذِكر قرطبة التي هي موئل الثقافة الأندلسية، ومنطلق الراحلين إلى الشرق.

ومن المسارات السلبية التي أثّرت على رؤية الأندلسي والمغربي لشِعر المشارقة:

التهوين من القدرة على المنافسة:

وهو أحد أسباب تأليف كتاب الذخيرة لابن بسام كما سبق ذِكره، ومن هذا أنَّ أبا مروان عبدالملك بن حبيب السلمي(ت ٢٣٨هـ)، قال في دخوله المشرق، لما حضر مجلس بعض الأكابر، فازدراه من رآه:

لاتنظرنَّ إلى جِسمي وقِلَّته ... وانظر لصدري ومايحوي من السُّنَنِ

فَرُبَّ ذي منظر من غير معرفة ... ورُبَّ من تزدريه العينُ ذي فِطنِ

ورُبَّ لؤلؤة في عين مزبلةٍ ... لم يُلق بالٌ لها إلا إلى زمنِ

وفي خبرٍ آخر عن ابن الصابوني (ت ٦٣٤هـ)(٩٥)أنَّه «رحلَ إلى القاهرة، والإسكندرية، فلم يُلتفت إليه، ولا عُوِّل عليه، فانقلب على عقبيه، يعض يديه على ما جرى، فمات عند إيابه إلى الإسكندرية كمدًا، ولم يُعرف له بالديار المصرية مقدار»(٩٦). وفي الخبر إشارةٌ إلى أنَّ الهجرة إلى المشرق لم تكن من أجل التزوُّد العلمي والاستزادة من العلوم فحسب، بل كانت –أيضًا- لنشرِ المعارف وبثِّها، وهو الأمر الذي لم يُلتفت إليه في تلك الأصقاع.

وهذان المثالان -وغيرهما –نتيجة لِميلِ الأندلسيين إلى إظهار التفوق وإبرازه.

إن هذا الحديث عن الهجرة إلى المشرق، وأثرها في تدوين الأدب وتلقيه؛ يهدف إلى معرفة الإرهاصات التي قد تُؤثِّر في كيفية تلقي الشعر المشرقي عند مدوِّني الأدب الأندلسي والمغربي. وإن تتبع الإرهاصات في رحلات الأندلسيين والمغاربة إلى المشرق، يوازيه ضرورة معرفة الأثر الذي تركَتْه الرحلة العكسية من المشرق إلى الأندلس والمغرب.

الحواشي:

(١) صحيح مسلم، حديث رقم (٢٩٤٨)، باب: فضل العبادة في الهرْج، ط١ (الرياض: دار طيبة للنشر، ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م)، ١٣٤٩/٢-١٣٥٠.

(٢) ابن منظور، محمد بن مكرم: لسان العرب، د.ط (بيروت: دار صادر، د.ت)، مادة: (ه ج ر).

(٣) السابق، مادة (ر ح ل).

(٤) ماكامان، محمد: الرحلات المغربية، ط١ (الرباط: كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، مطبعة الأمنية، ٢٠١٤م)، ص٢٢.

(٥) المقَّري: نفح الطيب، تحقيق مريم قاسم طويل، ويوسف علي طويل، ط١ (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤١٥هـ/١٩٩٥م)، ٢١٧/٢.

(٦) المراكشي، أبو عبدالله محمد بن محمد بن عبدالملك الأوسي: الذيل والتكملة، تحقيق إحسان عبَّاس وآخرين، ط١ (تونس: دار الغرب الإسلامي، ٢٠١٢م)، ٤١٧/١.

(٧) الطناحي، محمود: مقالات العلامة الدكتور محمود محمد الطناحي- صفحات في التراث والتراجم واللغة والأدب، ط٣ (بيروت: دار البشائر الإسلامية، ١٤٣٦هـ/٢٠١٥م)، ٩١/١.

(٨) الرحلات المغربية، ص٣٠.

(٩) هو الإمام العلاَّمة الحافظ القاضي أبو بكر محمد بن عبدالله. يُنظر: الذهبي، محمد بن أحمد: سير أعلام النبلاء، محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، د.ط (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م)، ٤٨/٢٣.

(١٠) قنديل، فؤاد: أدب الرحلة في التراث العربي، ط٢ (القاهرة: مكتبة الدار العربية للكتاب، ١٤١٣هـ/٢٠١٠م)، ص٢١.

(١١) ينظر مثلاً: أبو عُتَيِّة، طه عبد المقصود: الحضارة الإسلامية- دراسة في تاريخ العلوم الإسلامية، د.ط (بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت)، حيث تحدث في (٥٦٦/٢) عن فرج بن سلام القرطبي، وذكر أنه رحل إلى المشرق، ودخل بغداد ولقي الجاحظ، وأخذ عنه كتبه، وأدخلها الأندلس رواية عنه.

(١٢) يُنظر: عبدالبر، رفعت التهامي: الأدب الأندلسي والجديد فيه- دراسة تحليلية ونقدية، ط١ (الرياض: دار النشر الدولي، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م)، ص١٩.

(١٣) هو قاسم بن محمد بن قاسم بن محمد بن سيَّار. يقال له: البيَّاني، مُحدِّث. ينظر: الحميدي، محمد بن فتوح: جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، تحقيق بشار عواد معروف، ومحمد بشار عواد، ط١ (تونس، دار الغرب الإسلامي، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م)، ص٣٢٢.

(١٤) ينظر: ابن الفرضي، عبدالله بن محمد بن يوسف بن نصر الأزدي أبو الوليد: تاريخ علماء الأندلس، تحقيق بشار بن عواد معروف، ط١ (تونس: دار الغرب الإسلامي، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م)، ٤٦٧/١، ٤٦٨. بتصرف.

(١٥) ينظر: الذيل والتكملة، ٢٩٠/١ بتصرف.

(١٦) الرحلات المغربية، ص٢١.

(١٧) هو الفقيه القاضي أبو الوليد المعروف بابن الفرضي، شاعرٌ مُقلّ. هو في العلماء أدخل منهُ في الشعراء. يُنظر: الشنتريني، أبو الحسن علي بن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، ط١ (تونس - ليبيا: الدار العربية للكتاب، ١٩٨١م)، ٤٧٠/١.

(١٨) السابق، ٤٧١/١.

(١٩) هو محمد بن أحمد بن جبير، كان أديبًا بارعًا، وشاعرًا مجيداً. ينظر: لسان الدين ابن الخطيب، أحمد بن عبد الله الغرناطي الأندلسي: الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق يوسف علي الطويل، ط١ (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م)، ١٤٦/٢، ص١٥٢.

(٢٠) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ١٥١/٢.

(٢١) من أهل تونس، شاطبيُّ الأصل. يُنظر: السَّابق، ٤١٨/٢.

(٢٢) نفسه، ٤١٨/٢ بتصرف.

(٢٣) أحد مشاهيرِ الكُتَّابِ ببابِ أميرِ المؤمنين المنصورِ بالله أبي العبَّاسِ الشريف الحسيني، ملك المغرب. يُنظر: نفح الطيب، ١٨٤/٨.

(٢٤) السابق، ١٩١/٨.

(٢٥) هو أبو الحسن محمد بن أبي جعفر بن جبير، حجَّ، وجلَّ قدره في رحلته. وُلد سنة ٥٤١هـ. ينظر: ابن سعيد، علي بن موسى الغرناطي الأندلسي: المغرب في حلى المغرب، ط١ (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤١٧هـ/١٩٩٧م)، ٣١١/٢.

(٢٦) الإحاطة في أخبار غرناطة، ١٤٩/٢.

(٢٧) السابق، ١٥٠/٢.

(٢٨) هو الشيخ الإمام الحافظ المحدِّث المبرِّز في علوم الرواية والإسناد، الخطيب البليغ، كبير مشيخة المغرب، محب الدين أبو عبد الله محمد بن عمر بن محمد ابن رُشَيْد الفِهْري السبتي، الشهير بابن رُشَيْد- بضم الراء وفتح الشين- نسبة إلى جده الأعلى، صاحب الرِّحلة المشهورة (مَلْءُ العيبة بما جُمِع في طول الغَيْبَة في الوجهة الوجيهة إلى مكة وطيبة). يُنظر: نفسه، ١٠٢/٣.

(٢٩) يُنظر: نفسه، ٣٢٣/٢.

(٣٠) لم أجد له ترجمة سوى ما ذكره ابن بسَّام من شِعره.

(٣١) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ١٤١/١.

(٣٢) نفح الطيب، ١٥٩/١٠. والبيتان في ديوان ابن حزم الظاهري، تحقيق صبحي رشاد عبدالكريم، ط١ (طنطا: دار الصحابة للتراث، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م)، ص٧٧.

(٣٣) الشكعة، مصطفى: مناهج التأليف عند العلماء العرب- قسم الأدب، ط٥ (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٩م)، ص٦٣٩، ص٦٤٠. بتصرُّف.

(٣٤) المغرب في حُلى المغرب، ٦٨/١.

(٣٥) يُنظر: تاريخ علماء الأندلس، لابن الفرضي، ٣٨٧/١-٣٨٩، وإبراهيم، رجب عبدالجواد: معجم علماء اللغة والنحو في الأندلس من الفتح إلى سقوط الخلافة، ط١ (القاهرة: دار الآفاق العربية، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٤م)، ص١٠١.

(٣٦) هو بكر بن عيسى الكناني القرطبي، كان من أهل العلم باللغة، وكان في غاية الفصاحة، حتى ضرب به المثل فقيل: «أفصح من بكر الكناني»، وكان شاعراً مجيدا. يُنظر: نفح الطيب، ١٩٨/٤، ومعجم علماء اللغة، ص١٠١.

(٣٧) نفح الطيب، ١٩٨/٤.

(٣٨) ذكر المقَّري أنَّه أبو الوليد بن عيال، تطلَّع إلى لقاء المتنبي. ينظر: السابق، ٢٧٧/٩. فهو إذن من أهل القرن الرابع الهجري.

(٣٩) أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه، شاعر الأندلس وأديبها. وصاحب كتاب (العقد الفريد). ينظر: تاريخ علماء الأندلس، ص٤٨.

(٤٠) نفح الطيب، ٢٧٧/٩- ٢٧٨. والأبيات في ديوان ابن عبدربه الأندلسي، تحقيق محمد التونجي، ط١ (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٤١٤هـ/١٩٩٣م)، ص١١٩.

(٤١) هو عبدالرحمن بن إبراهيم بن يحيى بن سعيد بن محمد اللخمي، من أهلِ رُندة، كثير الانقباضِ والعزلة. يُنظر: الإحاطة في أخبار غرناطة، ٣٥٩/٣.

(٤٢) السَّابق، ٣٦٧/٣.

(٤٣) هو محمد بن محمد بن عبدالرحمن بن إبراهيم بن يحيى ابن حكيم اللخمي، يكنى أبا بكر. ينظر: نفسه، ١٧٦/٢.

(٤٤) نفح الطيب، ٤٨/٨.

(٤٥) البلوي، خالد بن سعيد: تاج المفرق في تحلية علماء المشرق، تحقيق الحسن السائح، د.ط (الرباط- أبو ظبي: اللجنة المشتركة لنشر التراث، المغرب: مطبعة فضالة المحمدية، د.ت)، ٣٩/١.

(٤٦) عبد الله بن محمد بن السِّيد النحوي، من أهل بطليوس. كان عالماً بالآدابِ واللغات، مستبحراً فيهما. ينظر: الصلة، ٣٨١/١-٣٨٢.

(٤٧) السابق، ٣٨٢/١.

(٤٨) الرحلات المغربية، ص٢٨٦.

(٤٩) هو أبو إسحاق إبراهيم بن عبدالله، ويُعرف بابن الحاجّ الغرناطي، بلغ الغايةَ في جودة الخطِّ. يُنظر: نفح الطيب، ٣٣٠/٩.

(٥٠) السابق، ٣٣٢/٩.

(٥١) هيكل، أحمد: الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط الخلافة، ط٩ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٥م)، ص١٢٣.

(٥٢) الإمام ، العالم ، الحافظ ، المجود ، محدث الأندلس مع ابن عبد البر ، أبو حفص ، عمر بن عبيد الله بن يوسف بن حامد الذهلي القرطبي ، الزهراوي .يُنظر: سير أعلام النبلاء، ٢١٩/١٨.

(٥٣) نفح الطيب، ٣٠٥/١ بتصرُّف.

(٥٤) الجحمة، نواف عبدالعزيز: رحَّالة الغرب الإسلامي وصورة المشرق العربي من القرن السادس إلى القرن الثامن الهجري، ط١ (أبو ظبي: دار السويدي للنشر، ٢٠٠٨م)، ص٣١.

(٥٥) نفح الطيب، ١٥٥/١٠ بتصرُّف.

(٥٦) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ٥٦٤/١.

(٥٧) نفح الطيب، ٣٣٢/٩.

(٥٨) قال عنه ابن بسَّام: كان فردًا من أفراد الشعراء والكُتَّاب، وبحرًا من بحور المعارف والآداب. ينظر: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ١١٣/١، و(الدَّلج) هو السير في آخر الليل. ينظر: لسان العرب، مادة (دلج).

(٥٩) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ١١٣/١.

(٦٠) ابن عذاري، أبو العباس أحمد بن محمد: البيان المغرب في اختصار أخبار ملوك الأندلس والمغرب، تحقيق بشار عواد معروف، محمد بشار عواد، ط١ (تونس: دار الغرب الإسلامي، ١٤٣٤هـ/٢٠١٣م)، ١٩٢/١.

(٦١) هو أبو العباس أحمد بن عمر المعافري المرسي، ويُعرف بابن إفرند. يُنظر: نفح الطيب، ٣٤٤/٣.

(٦٢) الإحاطة في أخبار غرناطة، ٤١٩/٢.

(٦٣) لسان الدين ابن الخطيب، أحمد بن عبد الله الغرناطي الأندلسي: الكتيبة الكامنة فيمن لقيناه بالأندلس من شعراء المئة الثامنة، تحقيق إحسان عباس، د.ط (بيروت: دار الثقافة، ١٩٨٣م)، ص٢٩.

(٦٤) يُنظر: المغرب في حُلى المغرب، ٨١/١.

(٦٥) المأمون يحيى بن ذي النون ثاني حكام طائفة طليطلة من بني ذي النون. يُنظر: البيان المغرب في اختصار أخبار ملوك الأندلس والمغرب، ٤١٩/٢، ٤٥٧، ٤٨٤. بتصرُّف.

(٦٦) المغرب في حُلى المغرب، ٨١/١.

(٦٧) هو شيخ ابن بشكوال، لقوله: «وقرأتُ بخطِّ شيخنا أبي الحسن بن مُغيث».

(٦٨) الصلة، ٤٥٩/١.

(٦٩) ينظر: ديوان ابن رشيق القيرواني، جمعه ورتَّبه عبد الرحمن ياغي، د.ط (بيروت: دار الثقافة، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م)، ص٦٠.

(٧٠) الإحاطة في أخبار غرناطة، ١٥١/٢.

(٧١) يُنظر: مقالات الدكتور محمود بن محمد الطناحي، ٩٣/١.

(٧٢) هو عبدالله بن محمد بن مغيث، أبو محمد، والد القاضي أبي المغيث يونس بن عبدالله، يعرف بابن الصفَّار. معروف بالعلم والأدب. ينظر: الضبي، أبو جعفر أحمد بن يحيى بن عميرة: بغية الملتمس في تاريخ رجال الأندلس، تحقيق إبراهيم الإبياري، ط١ (القاهرة: دار الكتاب المصري، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٤١٠هـ/١٩٨٩م)، ص٣٠٩.

(٧٣) الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط الخلافة، ص٢٥٥ بتصرُّف.

(٧٤) الحَميدي، أبو عبدالله محمدبن أبي نصر فتُّوح: جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس وأسماء رواة الحديث وأهل الفقه والأدب وذوي النباهة والشعر، ضبطه صلاح الدين الهواري، ط١ (بيروت: المكتبة العصرية، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م)، ص ١٠٨.

(٧٥) هو أبو عبد الله محمد بن إبراهيم بن عبد الله المعروف بابن عبَّاد، من أهل رُندة، ينظر: سركيس، إليان: معجم المطبوعات العربية والمعربة، د.ط (القاهرة: مطبعة سركيس، ١٣٤٦هـ/١٩٢٨م)، ص١٥٧.

(٧٦) الإحاطة في أخبار غرناطة، ٢٨/٣.

(٧٧) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ٨٣/١.

(٧٨) الظاهري، أبو عبدالرحمن ابن عقيل: العقل الأدبي، ط٢ (بريدة: نادي القصيم الأدبي ببريدة، ١٤١٤هـ/١٩٩٣م)، ٣٦١/٢.

(٧٩) الدخيل، حمد بن ناصر: الشوط الثاني في الأدب والنقد واللغة، ط١ (الرياض: د.د، ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م)، ص٥١.

(٨٠) الزهراني، مها بنت عبدالله: الاغتراب والحنين بين شعر المشارقة والأندلسيين في القرن السادس الهجري، ط٢ (الدمام: نادي الشرقية الأدبي، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م)، ص١٧٨.

(٨١) هو عمر بن أبي عمر السجزي النوقاني، أديبٌ شاعرٌ فقيه، وله غير رحلة إلى خراسان والعراق في طلب العلم. يُنظر: الثعالبي، أبو منصور عبدالملك: يتيمة الدهر، تحقيق مفيد محمد قميحة، ط١ (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م)، ٣٩٢/٤.

(٨٢) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ٦٢٩/١.

(٨٣) المغرب في حُلى المغرب، ٣١١/٢، نفح الطيب، ١٤٢/٣.

(٨٤) المغرب في حُلى المغرب، ٣١٢/٢.

(٨٥) هو علي بن موسى بن عبد الملك بن سعيد، رحّال، إخباري، شاعر. ينظر: الإحاطة في أخبار غرناطة، ١٢٩/٤-١٣٠.

(٨٦) السابق، ١٣١/٤.

(٨٧) يوسف بن عتبة الإشبيلي، من أهل الأندلس الراحلين إلى المشرق. يُنظر: نفح الطيب، ٤٠٤/٣.

(٨٨) نفح الطيب، المقَّري، ٤٠٤/٣.

(٨٩) رئيس الكُتَّاب، ذو الوزارتين أبو عبدالله محمد بن عبدالرحمن بن الحكم. يُنظر: نفح الطيب، ٤٦/٨، ٤٧.

(٩٠) السَّابق، ٤٦/٨.

(٩١) هو علي بن عبد الرحمن بن سعيد بن محمد بن جودي السّعدي، أبو الحسن، أصل سلفه من إلبيرة. تفنّن في الأدب، والنحو، والطب. ينظر: المغرب في حُلي المغرب، ١٠٩/٢.

(٩٢) ابن خاقان، الفتح: مطمح الأنفس، ص٣٦٠.

(٩٣) من بني يحيى بن يحيى الليثي، وَلِّي القضاء بقرطبة بعد رحلة رحلها إلى المشرق. ينظر: نفح الطيب، ٢٣٢/٢.

(٩٤) السابق، ٢٣٣/٢.

(٩٥) أبو بكر محمد بن أحمد الصدفي الإشبيلي المعروف بابن الصابُوني، الشاعر. ينظر: الكُتُبي، محمد بن شاكر: فوات الوفيات، تحقيق علي معوض وعادل عبدالموجود، د.ط (بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت)، ٧١٦/٢.

(٩٦) نفح الطيب، ٢٨٣/٩ بتصرُّف.

المحال مرادفاً تراثيّاً للمفارقة

د.آمنة حجّاج - فلسطين

إن تحديد السياق المفهومي الذي يتنزل فيه مصطلح المفارقة، قد حتّم على دارسيها الالتفات إلى ارتباط هذا المصطلح بغيره من المصطلحات البلاغية والفكرية والجمالية الموازية له، والمتفاعلة معه، والمحيطة به، وهو الأمر الذي ظلّ مرافقاً لهذا المصطلح مع تطوره وتجاوزه مجال البناء اللغوي إلى البناء الفكري.

وفي سياق انسراب مفهوم المفارقة في الفكر العربي، فإن المفارقة مصطلحاً قد اقترب من عدة مصطلحات بلاغية، كانت في الغالب بحثاً عن مرادف تراثي للمفارقة/السخرية (Irony)؛ لذا فهي قريبة من التهكم أو الهزء أو أي مصطلح تراثي يشتمل على عنصر السخرية أو ما يؤدي إلى الإضحاك لبلوغ المعنى العميق، أو بحثاً عن عنصر التضاد والتقابل، وهو عنصر مهم في المفارقة، لذا فهي قريبة لدى بعضهم من الطباق والمقابلة، أو المصطلحات التي يكون فيها بلوغ المعنى قائماً على رفض المعنى الحرفي، كالتورية والتعريض وتجاهل العارف، ومخالفة مقتضى الحال وغيرها. كما أن مصطلح المفارقة قد اقترب من عدة مصطلحات فلسفية، منها التناقض، والتضاد، والثنائيات، والسخرية، والتنافر، والشكّ، والضياع، والصراع، والانفصام وغيرها؛ مما أسهم في تحديد الفضاء الذي ترتسم فيه حدود مصطلح المفارقة/التناقض (Paradox).

وإذا أردنا أن نتخيّر مصطلحاً تراثيًّا يعادل أو يرادف أو يقترب من مصطلح المفارقة/التناقض (Paradox) في معناه المعاصر؛ فإننا -في تقديري- لن نجد أفضل من مصطلح (المستحيل أو الإحالة أو الاستحالة) الذي التفت إليه النقاد القدماء وفي مقدمتهم حازم القرطاجنّي، الذي فصّل القول في هذا المعنى. وقد التفت شكري المبخوت لهذه القضية وخصّها بكتابه (المعنى المحال) الذي عرض لآراء النقاد وموقفهم من الإحالة، واستفاض في إيراد الشواهد التي عُدّت من المحال وتناولها النقاد في كتبهم، لاسيما في كتاب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) للقرطاجنّي.

ويقتضي السياق أن نعرض لمفهوم المعنى المحال في الفكر النقدي القديم بإيجاز؛ لأنه مصطلح اختلف عليه، ويغلب أنه من العيوب غير المستساغة في الشعر من جهة، ولاستجلاء صلته بالمفارقة من جهة أخرى.

لقد نظر القرطاجَنّي إلى وقوع الإحالة في الشعر من خلال أربع جهات، وهي: صحة المعنى من جهة نسبة وصف إلى موصوف، ومن جهة تناقض واقع بين متقابلين، ومن جهة تدافع بين المعاني وأغراض الكلام، ومن جهة تباين بين الأوصاف وأحوال الموصوفين[1]. وحدّ (المستحيل) لدى القرطاجني «هو ما لا يصحّ وقوعه في وجود، ولا تصوّره في ذهن، ككون الإنسان قائماً وقاعداً في حال واحدة»[2]، وهو عنده صنف من المعاني، تمزج بين متناقضين، وتتميز بغياب المرجعين

الواقعي والذهني في آن واحد. وهو معنى بلا مرجع ذهني أو عيانيّ(٣).

ويظهر أن التركيز في حدّ المحال لدى القرطاجنّي كان على جهة إتيان طرفين متناقضين منطقيًّا، على أساس السلب والإيجاب، أو الوصف بمتضادين كل التضاد. والعناية بجهة التناقض دون غيرها من الجهات، لم تكن وليدة فكر القرطاجنّي، فابن قدامة قد ربط بين الاستحالة والتناقض، بل إنه سمّى المستحيل متناقضاً في بعض المواطن(٤)، يقول: «ومن عيوب المعاني إيقاع الممتنع فيها في حال ما يجوز وقوعه ويمكن كونه. والفرق بين الممتنع والمتناقض [...] أن المتناقض لا يكون ولا يمكن تصوره في الوهم، والممتنع لا يكون ولكن يمكن تصوره في الوهم»(٥).

ولعل أكثر ما جعل القرطاجنّي يتوسع في مفهوم المستحيل وحدّه، هو ارتباطه بقضية كبرى في النقد القديم، هي الصدق والكذب. وقد استقر لدى القرطاجَنّي أن الكذب في الشعر من حيث هو كلام متخيل له صنفان، بعضه يُعلَم أنه كذب من ذات القول، وبعضه لا يُعلَم كذبه من ذات القول. وله قسمان: أحدهما لا نستطيع الجزم بكذبه حتى إن عدنا إلى مرجعه، ويسميه (الاختلاق الإمكاني)، والآخر هو ما يُعلم من خارج القول أنه كذب بلا شك، أي: أن مرجعه ينبئ بكذبه. ويميز في هذا القسم بين ضربين هما (اختلاق امتناعي) و(إفراط امتناعي واستحالي). ويقع المعنى المحال -بحسب شكري المبخوت- في أكثر هذه الأصناف تَطرُّفا وبعداً عن الصدق، وهو الإفراط الاستحالي، الذي يغيب فيه المرجع الذهني والعياني، ويبلغ أقصى حالات المبالغة بالكذب؛ إذ يخرج فيه الشاعر عن حدّ الممكن والامتناع معاً، ويوقعه في المحظور، أي: في (الاختلاق الاستحالي)(٦).

وعليه، فإن تصوّر النقاد لكمال المعاني، جاء في أربعة مراتب، هي: الواجب والممكن والممتنع والمحال، وفي المراتب الثلاث الأولى، لا يغيب المعنى تماماً، بعكس المحال، الذي يغيب فيه المعنى مطلقاً. ومن هنا انطلق النقاد في تصنيفهم للمعاني وموقفهم من المحال من ثنائية أساس، يكون فيها المعنى المحال في جهة، وحده وبقية المعاني في جهة أخرى(٧).

إذن، فإن الموقف من المحال هو موقف سلبي، جعله أسفل سلم المعاني، فهو أشد الأصناف تقصيراً في أداء المعنى، بل إنه عنوان غياب المعنى أصلاً. وهذا التصنيف، دفع النقاد إلى رفضه؛ لما استقر فيه من العيوب، وفاقاً للمعايير الدقيقة التي احتكموا إليها في موقفهم من المحال، وهي: المعيار المعنوي، والمعيار المرجعي، والمعيار المنطقي والمعيار التواصلي الجمالي.

فمن جهة المعيار المعنوي، فإن المحال يخرج من هذا الباب؛ لأن تصوّر المعنى مبني على اتصاله بالغرض الشعري، فالمعنى ضروري ليتم الغرض، وهو ما لا يتحقق في المحال. ومع أن القرطاجَنّي قد أجاز بعض فنون الكلام؛ للتلاعب بالمعنى وتحويله، كتوظيف الهزء، والتهكم، والإضحاك، والهزل، وغيرها؛ لتأدية المعنى، فإن المحال ظلّ من العيوب المستقبحة، لا يؤدي الغرض، ولا تستدعيه وظيفتا الإيضاح والشرح(٨).

وهو في المعيار المرجعي مرتبط بالمحاكاة وتطابق الكلام المحاكي للشيء المحاكَى، وهو ما يخرج منه المحال؛ لأنه يجعل الصلة بين المعنى والمرجع غير موجودة، أو في أحسن الأحوال غير مباشرة وبعيدة جدًّا(٩).

وفي المعيار المنطقي، إذ تكون فكرة الإفراط والغلو والصدق والكذب هي سيدة الموقف في صحة المعاني؛ فإن المحال سيخرج من إطار المنطق لا محالة؛ فهو نهاية الكذب وحدّه الأبلغ في الإفراط. ورفض النقاد للمحال، ليس فقط لإفراطه في الكذب، ومبالغته فيه، ومخالفته الصواب والصدق وحسب، بل لما قد ينتج عن ذلك من إدخال للمعنى في حيّز الخطأ، مع الأخذ في الاعتبار إجازة القرطاجنّي لبعض فنون الكذب مع تقنيين مساراتها. ولعل هذه الإجازة عائدة إلى قناعة النقاد بوجود

المعنى المجازي الذي يخرج عن مقتضى الظاهر[١٠].

أما المعيار الجمالي فهو منتهى المعايير السابقة وبوتقتها التي تنصهر فيها، إذ إن غاية المعاني أن تنفذ إلى قلب السامع، فيدهشه وقعها الجمالي الذي يعين على تخيل الصورة تخيُّلا يثير العجب في النفوس، ولا شكّ في أن السامع يأنس بالكلام المألوف ويسكن إليه. والمحال يعيق ذلك، إذ ما هو إلا استفزاز على هيئة مخصوصة لذلك القول، تجعله غير مألوف ولا متقبل لدى السامع. إذن فالقول يؤدي وظيفة تخييلية فيه، يستقبح المتقبل ما يجب استقباحه؛ فيردّه، ويستحسن ما يجب استحسانه؛ فيقبله. وعليه، فإن المحال قاصر عن ذلك؛ لأنه يسرف في الابتعاد عن المعنى إسرافاً يستحيل معه استجلاء المعنى والإقناع به. وهو ما يحدد البعد التواصلي الجمالي، فالمعوّل عليه في اكتشاف المعنى هو مدى استثارة ما استقر في ذهن السامع مما يألفه، وهو ما يسميه المبخوت بـ(جمالية الألفة). والمحال لا يوفر هذه الألفة. وعلى هذا النحو؛ فإن منزلة المحال التواصلية الجمالية محددة في رفضه واستقباحه[١١].

إن المثير للاهتمام والتأمل معاً، هو أن موقف النقاد الرافض للمحال وتفنيد القول المفضي إلى استقباحه، قد لامس قناعتهم بالمجاز والوظيفة التخييلية والجمالية للكلام؛ وهذا ما جعل رأيهم في المحال يكتنز في طياته تقبُّلا ضمنيًّا لمفهوم المحال في الشعر، فبدا وكأن صرامة الرفض قد تزحزحت لصالح التخييلي الجمالي، وهو ما ظهر في معالجتهم للنماذج الشعرية التي عُدّت من المحال.

وقد أفرد شكري المبخوت حيِّزا من كتابه لتلك النماذج، وخلص منها إلى قوله: «يكون المعنى المحال قائماً في النّظريّة، غائباً في ممارسة الشعر؛ فبدا محلًّا شاغِراً. وقد تولّدت هذه الظاهرة من آلية التّجويز والتّرخيص التي اصطنعها القدامى في فهمهم للشّعر. وقد قادتهم إلى ذلك -فيما نقدّر- رهبتهم من تضييق الخناق على الشعراء حتّى يستحيل عليهم الإتيان بالتّعجيبات. ولكن رهبتهم من إغماض القول والبلوغ بالمجاز عتبة الامتناع والإحالة، لا تقلّ شدةً عن رهبتهم من سدّ منافذ التعبير على الشعراء. فالمعادلة عسيرة، ولكن العقد قائم ضمنيًّا بين المبدع والناقد؛ فلا الأوّل يدخل المناطق المحرّمة من جهة المبالغة والإفراط في الكذب، ولا الثاني يضيّق من دائرة المباح أو يتّهم المبدع بالضّلال البلاغي. وحين يُخِلّ الشاعر ببعض بنود العقد، تكون الرّخصة منفذاً، يردّ القول إلى نهج البلاغة. والحقّ أن وراءَ ذلك كلّه خوف دفين من المجهول في الأصل والمبدأ. وقد عبّروا عن هذا الخوف على نحو غير مباشر، بواسطة السعي الدؤوب إلى عقلنة المحال؛ فالخوف -كلّ الخوف- من بقاء المجهول مجهولاً [...]فكان الحاصل من ذلك، أن المحال موجود معدوم: موجود في البناء النظري، معدوم في شرح الشّعر، وهو ما أدّى بنا إلى مفهوم (المحلّ الشاغر)»[١٢].

وطفق المبخوت يحدد أصول المعنى المحال وتأويله، مستظلّاً بمفهومه في النقد القديم، إذ يرى أن له -شأنه شأن المعاني عموماً- عدة جهات، «فهو في جانب، بنية لغوية، دلالية، قائمة في حدّها على التناقض أساساً، ولنسمّ هذا الجانب بنية المحال. وهو في جانب ثانٍ، معنى قصد إليه المتكلّم ورام التعبير عنه باللفظ. وهذا البعد القصدي يُشرّع لنا تسمية الجانب الثاني بمآتي المحال. وهو من جانب ثالث، فهم ما يبلغه المتقبّل باستنطاق بنية اللفظ، ولنسمّه تأويل المحال»[١٣]. وذهب إلى أن أصل موقف القدماء من المحال (بين قبوله ورفضه) يتحدد «بموقفهم من المبالغة والمخيّلة، فالأولى تعتدي على مفهوم الحقيقة، والثانية تعتدي على مفهوم العقل والنظام»[١٤]؛ فمن قَبِل الغلو والإفراط وتوليد المعاني وانفتح على ثقافة ابتداع المعاني، فإنه قد قَبِل المحال، ومن ردها، فقد ردّ المحال[١٥].

لقد أصغى شكري المبخوت لصوت النقد القديم فيما يتعلق بالمحال إصغاء دقيقاً، أثمر عن دراسة جادة ومهمة في باب المعاني، أوصلته إلى نتيجة اطمأن إليها، يقول: «فنحن نفترض أن المحال -بوجه من الوجوه- جزء من عمود الشّعر؛ فكما أنّ النثر هو الحدّ الأدنى الهامشي الذي لا يدخل في العمود،

فإن المعنى المحال هو الحدّ الأقصى الذي لا يبلغه العمود [...] فكأن المحال بذلك منتهى القول الشعريّ مطلقاً وأفقه الذي لا مزيد بعده، والتعبير الأوفى عن المبالغة، وجمّاع التّخيّل [...] ونرى في هذا الموقف [يقصد موقف النقد القديم المتأرجح بين الرفض النظري والقبول التطبيقي] جانبين، أوّلهما أنّ المحال فرضية ضرورية لقيام عمود الشعر بوظيفته: وظيفة ضبط العيارات بما أنّ الأشياء تعرف بأضدادها. وهذا ما جعله يرتبط بطريف الصّنعة أو ما يسمّى بالشعر المحدث [...] وثانيهما أن ردّ المحال إلى النصّ المعقول هو في نهاية الأمر ردّ له إلى عمود الشعر؛ لأن المحال نزعة في الذهن كامنة، وإسراف تستدعيه صناعة الشعر، وتقضي إليه فتنة القول [...] وبهذا الفهم، يصبح المحال مدلولاً لا متناهياً، مبثوثاً في الوجود، ومجهولاً يفتن الشاعر؛ فيسعى إلى الإحاطة به. يسكن النّفس في ركن قصيّ منها، ويقبع في أغوار الوجدان والذهن، منفلتاً من كلّ ضبط إنه باختصار الشعر مطلقاً، يروم كل شاعر قوله، ولكنه ما إن يبدأ في ذلك، حتّى يشعر بقصوره الجذري وإخفاقه في بلوغ مرامه، ولكنه يضيف إلى مساعي الإنسان -من حيث هو كائن شاعر- محاولة فاشلة لقول الوجود في كلّ أبعاده. وهذا الفشل في وضع اليد على المحال، هو سبب بقاء الشعر في تقديرنا»[16].

ونعثر في ثنايا الآراء النقدية القديمة للمحال وتعيين المبخوت لحده وأصوله على روح المفارقة بمعناها الحديث، من جهة التناقض خاصة، كما أن الاختلاف حول هذا المصطلح، يحاكي اختلاف النقاد العرب والغربيين حول المفارقة، وعدم الإجماع على تعريف لها أو حصر لأنماطها وتقاناتها، فهي رؤية للوجود، تختلف محدداتها باختلاف رؤية المبدع لهذا الوجود. وهو قريب من المحال الذي يراه المبخوت فتنة قولية، ورؤية للوجود، وطاقة إبداعيّة، ترتبط بذات المنشئ وخياله وطريقة إدراكه المتفرِّدة من جهة، وبذات المتلقي وخياله وطريقة إدراكه من جهة أخرى؛ فـ«اللغة ليست مرآة تجلو الأشياء، وإنما تبلغ في درجة من درجات الإبداع حدًّا، تصبح معه صناعة المعنى أشبه بلغة المرائِي، تعكس فيها الصورةُ الصورةَ، ويعاظل المعنى صنوَه، فيكون المحال، وتكون فتنة القول»[17]، وهو لبّ فلسفة المفارقة.

الحواشي:

(١) يُنظر: القرطاجنّي، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، ط١ (تونس: الدار العربية للكتاب، ٢٠٠٨م)، ص١١٦.

(٢) السابق، ص٦٧.

(٣) يُنظر: المبخوت، شكري: المعنى المحال، ط١ (منوبة: مؤسسة مرايا الحداثة للإنتاج الفكري، ٢٠٠٧م)، ص١٩-٢٢.

(٤) يُنظر: السابق، ص٢٠.

(٥) ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، ط١ (قسطنطينية: مطبعة الجوائب، ١٣٠٢هـ)، ص٨٣. وفي هذا السياق يقول القرطاجنّي: «ولا يجوز وضع شيء من الواجبات أو الممكنات وضع المستحيل، ولا أن يوضع المستحيل وضع شيء من ذلك في موطن جدّ ولا في موطن هزل ولا في حال اعتدال ولا تحرّج. وقد تقدّم أنّ الفرق بين الممتنع والمستحيل هو أن المستحيل لا يمكن وجوده ولا تصوّره في الوهم، مثل كون الشيء أسود أبيض وطالعاً نازلاً في حال واحدة. والممتنع هو ما يمكن تصوّره في الوهم وإن لم يمكن وجوده مثل أن يتصوّر تركيب بعض أعضاء نوع من الحيوان على جسد نوع آخر». منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٢٨.

(٦) ينظر: المعنى المحال، ص٢٢-٢٤. ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٦٧، ٦٨.

(٧) ينظر: المعنى المحال، ص٢٥-٢٦.

(٨) يُنظر: السابق، ص ٢٨، و٣٠-٣١.

(٩) يُنظر: نفسه، ص٣١-٣٤.

(١٠) يُنظر: نفسه، ص٣٥-٣٩.

(١١) يُنظر: نفسه، ص٤٠-٤٢.

(١٢) نفسه، ص٥٢-٥٣.

(١٣) نفسه، ص٥٦.

(١٤) نفسه، ص٧٦.

(١٥) يُنظر: نفسه، ص٨٠-٨١.

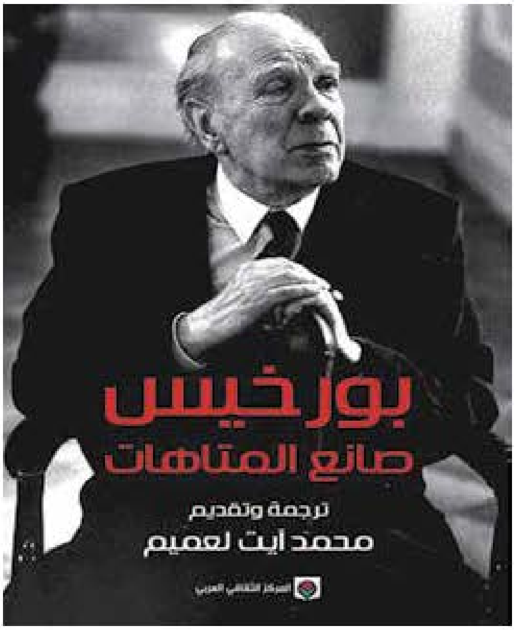
(١٦) نفسه، ص٩٤-٩٧.

(١٧) نفسه، ص٣٥.

بورخيس صانع المتاهات

(مع آيت لعميم في متاهة ترجمة الأعمى حارس المكتبات)

محمد صلاح بوشتلة - المغرب



(بورخيس صانع المتاهات)[1] كتاب يبقى من الكتب القليلة التي ما إن تقع بين يديك، وتتصفح فهرستها، وتقرأ بعضًا من صفحاتها، حتى تهمس لجني القراءة الذي يسكنك: يا بُشْرَايَ هذا كتاب! إنه كتاب يأخذك فيه المترجم من يدك، ويقودك في نزهة اختار بدقة مسالكها، ودروبها؛ ليهبنا إلى جانب متعة الرفقة الصّالحة لـ(خورخي) متعةً أخرى، متعة استرداد الأمل في القراءة والإيمان بجدوى العودة للمكتبات والكتب، وكل هذا -بالطّبع- مع منحنا أدوات صنعة اختلاق المعاني المبتكرة من أي شيء ومن لا شيء، مع إمدادنا بطرق التقاط الاستعارات غير العادية من مسرح الحياة العادية، في مرحلة زمنية حاسمة، تكالبت فيها، علينا هواتفنا، وأُصبنا جميعًا بمتلازمة التّطبيقات الـ(سّيبرنطقية)، التي أفسدت الأذية الأدبية، وأفسدت الذاكرة، أي: قتلت فينا أجمل ما فينا.

بدايةً، يتوجب علينا أن نجيب عن سؤال لا يجوز لنا أن نتجنبه بسهولة؛ لأنّ التغافل عنه ضرب في صلاحية القراءة: ما الشّيء الذي دعا المترجم لتخصيص كتاب بكمله لـ(خورخي بورخيس)؟

هل الأمر يتعلق باستجابة كريمة من محمد آيت لعميم لدعوة أرملة (بورخيس)، ليصنف كتابًا عنه، بعدما رأت من هوسه، وسعة معرفته بمنجز زوجها الأدبي؟ ليركب المترجم رأسه بسهولة، ويبدأ في هذه المهمة التي أتت فجأة، أم لأنَّ الأمر يتجاوز هذا، ليتعلق بروح مراكشية كانت تسكن (بورخيس) الذي كان معجبًا بآذانها، وساحتها، وطريقة عيش أهلها، لدرجة أنّه فكر بجدية في اتخاذ سكن له فيها؛ لكونها -بساحتها- تجسيد رائع لأحلام طفولته[٢] لتأتلف الرّوحان: روح (بورخيس) المراكشي بالقوة، وروح المترجم المراكشي بالفعل؟ أم أنَّ الأمر يتعلق بأمر آخر، قد يكون شفقة المترجم على الأعمى حارس المكتبات؟ فأكيد أننا -كلنا- نحس بنوع من الشّفقة والتّعاطف نحو من نشعر بأنَّ الطّبيعة منعت عنهم نعمة ما، أو كمالًا أنعمت به على آخرين دونهم، وهذه الشّفقة الخفية قد يؤكدها لنا قوله: «لقد بادلني الجميع عطفًا لا يصدّق. ليس لدي أعداء، وحتى إن زعم البعض أنهم أعدائي، فقد كانوا ذوي أريحية سخية، ولم يسيئوا إليّ أبداً»، لكن- مع الأسف- قد لا يكون هذا سببًا وجيهًا لتخصيص كتاب بأكمله، نحو واحد ممن حضوا بشفقتنا، خاصة ضمن حضارة اشتهرت من بين شيوخ العلم والفقه، ففيها كثير من المكافيف: كالفخر الرازي، وابن سيده، والمعري، وغيرهم لا قِبل لنا بعدّهم، خصصت لهم كتب الطبقات والتراجم فصولًا بعينها، حتى نُسِبوا إلى كمال الذّاكرة، وجودة العبارة، وقوة الحجة، أي أنهم -كلهم- من طينة (فونيس) قوي الذّاكرة وشبيه (قورش)، الحاكم الفارسي الذي كان يستطيع أن يُنادي كل جندي من جنود جيوشه باسمه الكامل. الحكمة الإلهية -إذن- بالعدل الذي يجعلها تعطي بيد ما منعته بيد، بشكل تنسف به أي مصداقية للشفقة، فـ(بورخيس) هذا الأعمى -مثلًا- كانت له قدرة تذكر كل ما قرأه؛ لذا لم يكن غريبًا استظهاره إلى ما لا نهاية لديوان (أزهار الشّر)[٣].

الضّرير -بالتّأكيد- يمتلك من المواهب ما لا يمتلكه صحيح البصر، ولا ننسى أنَّ (هوميروس) كان أعمى، و(أرسطو) الذي جمع أبناء البشر بعضهم ببعض بفلسفته، كان ضعيف البصير لأقصى الحدود، و(بورخيس) إلى جانب كلّ هؤلاء، كانوا أشد الناس حجة، وأَقوَمهم برهانًا، وأنظَرهم عبارة، بشكل يبز المبصرين، ونقيس على هذا باقي صنوف وتقلبات الحياة، لهذا لم يتورع الصّفدي أن يعقد فصلًا في كون العميان هم أكثر النّاس نكاحًا، متفوقين على غيرهم من غير المكافيف[٤]، أمّا مسألة العمى فهم يتغلبون عليه برواقيتهم التي يتملكون سائر تقنياتها ببساطة، بشكل جعل (بورخيس) لا يقبل بالعمى فقط، بل يمتدح عَيشه بين العتمة والضّلال، وفي تناقض ساخر يستبد بالروح التي ترفض أي إحساس بالشفقة، يعُدُّ (خورخي) أنَّ الهبتين اللّتين تخللتا حياته هي: الكتب والظّلام، فعلى الرغم من العجز عن قراءتها، يبقى (خورخي) من أكبر القرّاء على الإطلاق، يقرأ العالم من خلال كتبه. تؤكد خادمته أنه كان يخفي الأوراق المالية، ويعرف بسهولة من عنوان الكتاب المبلغ الذي خبّأه بين الصفحات، وقيمة تلك الأوراق المالية، وأنواعها من خلال فصول الكتب، دون أن يجد أمام عاهته هذه ضرورة ماسة لتعلم القراءة بطريقة (برايل)، بل الأدهى من هذا كلّه أن يفقد بصره في السّنة التي يعين فيها رئيسًا لمكتبة تحوي تسعمئة ألف كتاب، وهو الذي درّس على والده المحامي: تناقضات ومفارقات (زينون) والسّفسطائيين.

وتبقى مسألة تخصيص آيت لعميم لكتاب (خورخي)، مسألة تتعدى كل هذه التّخمينات المتعلقة بالهواجس النّفسية؛ لكي تتعلق الرغبة في الاشتغال على ميراث (خورخي) لا بشفقة أو بعاطفة،

وإنما بتوجه عنصري يستبد بالمترجم! نعم، توجه عنصري. انحياز المترجم الذي يقع جغرافيًّا على أقصى ساحل الأطلنطي غربًا، نحو (خورخي بورخيس)، الذي عاش طرفًا مهمًّا من حياته في أقصى الأطلنطي شرقًا، هو انحياز مفضوح نحو آيت لعميم نفسه، إن لم نقل نحو شبيهه الذي يشترك معه في كل شيء: هوسه بالكتب، واشتغاله بالتّرجمة، ورغبته الجموحة في معانقة كل العوالم وأشكال التّعبير عن الذّات، وعصاميته في تعلم كل ما يمكن تعلمه، وجنوحه الشّعري، وعدم التّقوقع في تخصص بعينه، وحبّه للفلسفة مع العودة المتكررة للتاريخ، إلى جانب تمتعهما -جميعًا- بتواضع لا يمكن نكران أنه يحمل ضغائن مضاعفة للمتحذلقين المحتمين بالغطرسة وبطبقات من الجهل، وسخريتهما اللاذعة المحتمية بمطامع زرع الحب وبث التّسامح بين البشر، ولو على مستوى صياغة حلم يُبلسم أحزان النّاس جميعا، علاوة على أنَّ كليهما كانت القراءة عنده شعيرة، والكتابة نُسُك وقربان.

نقط تشابهٍ كثيرة، تلك التي تجمع المترجم بالمتَرجَم له، فإلى جانب كونهما يهيمان في دنيا الأدب، مستبدًّا بهما نهم القراءة، فكلاهما يتملّكه حماس زائد بعظمة النصوص العالمية، بعيدًا عن سؤال الأقلمة، ومحاولات القومنة الشوفينية الأفق، فآيت لعميم تخلى عن حبّه القديم للمتنبي، ليُقْدِم منذ مدة بعيدة، ويُقْبل على ترجمة كثير من الأعمال لأدباء، ونقاد لا يعترفون بأي جدوى للمركزيات، ما دام أنَّ الأدب والحكايا غير موجودة في أوروبا وحدها وفي سياق بعينه، بل في قرى العالم كله، فكانت بذلك محاولات التعريف بكثير من هؤلاء، لذا كانت محاولاته المتكررة لأجل التعريف بـ(خوان غويتيسولو) وأعماله، والتعريف بـ(بيترو تشيتاتي)، الذي كان تخصصه الكبير هو كتابة كتب تعريفية بعباقرة الأدب منذ زمن (هوميروس) إلى زمن (كافكا) و(بروست)، كما عرّف بـ(موريس أولندر) والقائمة أعسر على الحصر، من هنا أتى اهتمام آيت لعميم بـ(بورخيس)، خاصة من جهة أنه استطاع استيعاب الموروث الإبداعي، والفكري، والفلسفي لحضارات مختلفة، ليترك الجميع يشتبك ويتحاور من خلال أعماله، فيحضر ابن رشد إلى جانب (إسبينوزا)، ويحضر شِعر (الهايكو) إلى جانب الموسوعات المفقودة، ويحضر (سيرفانتيس) إلى جانب (شهرزاد)، التي شغف بها، وداوم على التّذكير بمناقبها، وبفضائله عليها وعلى البشرية قاطبة وكأنها أمّه، أو خالته الطّيبة التي تملأ جرابه بالحلوى، ورأسه بالحكايا. ويحضر فريد الدّين العطار صاحب السّيمرغ، الذي داوم (بورخيس) على ذِكره إلى جانب (ليبنيز) صاحب المونادات، ويحضر (ديكارت) كاهن العقلانية، إلى جانب عجائب مخلوقات القزويني التي لا يقبل بوجودها أي عقل. وتحضر مكتبة الإسكندرية التي قِيل إن عدد مجلداتها يفوق حساب الأفلاك، أو حبّات رمل الصحراء، إلى جانب مكتبة بابل التي قد تنبو عليها قليلاً، وقد تقل قليلًا؛ لتكون عناية آيت لعميم بتراث (بورخيس) وبذكرى (بورخيس) وباسم (بورخيس) هي عناية بتوجه فكري، يؤمن بالتّعاضد البشري في صياغة المعرفة وتذوقها بلسانٍ عالمي، هو في الحقيقة لغتنا الأم.

كل هذا إلى جانب أن المترجم يعرف جيِّدًا أنَّ دوام ذِكر عمله التّرجمي يتدخل فيه بشكل ساحر سِحر المتَرجم له، وآيت لعميم يعلم جيدًا أنَّ اسم (خ. ل. بورخيس) وهبه صاحبه من السّحر ما يجعله مكرسًا لعدم التآكل مهما طال الزّمن، وتطاولت العهود، هذا إلى جانب عنصرية خفية أخرى من جهة المترجم والمترجم له -على حد سواء- تجاه حضارة لطالما أقصيت من مؤرخي

الأدب، عنصرية خفية أعاد من خلالها (بورخيس) الاعتبار للمنجز العربي في الأدب بشهادة (غويتيسيولو): «إنَّ الأدب العربي، الممحو من أفقنا الثّقافي بعد (دون كيخوت)، لم يعد إلى الظّهور في لغتنا إلّا بعد ثلاثة قرون ونصف بفضل (بورخيس)»[٥]، وهي العنصرية الجميلة -نفسها- التي حاول آيت لعميم أن يطّلع بها، ليُعطي شيئًا من الاعتبار لـ(خورخي)، الذي ينسب نفسه للسلالة التي هُجِّرت من الإقليم الأندلسي الذي كان يحكمه في غير ما مرحلة أمير مراكشي. فهذا الإلهام العربي الذي كان وراء العديد من أعمال (بورخيس)، يعرف (بورخيس) أنه هو نفسه الإلهام الذي كان وراء سرديات إسبانيا وإيطاليا الكبرى[٦] المؤسسين للوجه الآخر من الحداثة الغربية التي لا يمثلها (ديكارت) وحده. هذا الإلهام العربي الذي لا مجال للتغاضي عنه، والانزياح بعيدًا عن شأفته، خاصة أمام دراسات الكبير (بلاسيوس) الذي يؤكد لنا (أمبرتو إيكو) أنَّه في أبحاثه «لم يكن يهذي على الإطلاق، على الرغم من تأكيداته المبالغ فيها أحيانا»، وكذا دراسات الموسوعي (ليفي بروفنسال)، ليكون الحديث عن تأثير مسلمي الأندلس في نصارى الأندلس، ليس من أجل أن يكون حديثًا غربيًا، وإنما حديثًا عربيًّا خالصا، فابتداء من المنظومة الكهنوتية التي نشرت في القرن الثّاني عشر، جامعة لإحدى وثلاثين حكاية شرقية الأصل في إسبانية النّصرانية، إلى (يوحنّا) الصّليب (الإبن العبقري لأديان إسبانيا الثّلاثة)، المتأثر بالطّريقة الشّاذلية للأندلسيين المتأخرين، وصولًا إلى المخطوطة العربية للمؤرخ العربي حامد بن جلي، التي اشتريت من يد صبي كان قاصدًا بيعها لتاجر حرير في أحد أزقة طليطلة مقابل نصف ريال، ولتترجم من (مورسكي) يعرف العربية لقاء قليل من الزّبيب، هذه المخطوطة التي ستُعرف فيما بعد بـ(دون كيخوتي)، التي ستلعب دورًا أساسًا في تحديد مسار ودرجة نبوغ (بورخيس)، إلى جانب (ألف ليلة وليلة) اللذين يشكل افتتانه بهما افتتانًا خطيرًا بالعرب، وهوسًا جموحًا بتراث المسلمين، وإن كان الأمر يتم عبر مجموعة كبيرة من المتاهات الملغمة، والخدع التي قد تُضيّع خيوط النّسبة، وتقضي على أي أمل في تحديد درجة التّأثير ومدى التّأثر.

والتّرجمة في قرارة نفس آيت لعميم ليست لأجل استقبال غريب كما يظنها (جورج مونان)، أو لتقديم أنموذج محترم لحسّ الضيافة عند شعب ما، يمثله هنا الشعب الذي ينتمي له المترجم، وإنما لاسترداد ابنٍ شَرِيدٍ، ضاع مع من ضاع من شعب صار إلى شذر مذر. وتتعمق مقاصد الترجمة لدى آيت لعميم لتؤدي أدوارًا حيوية أكثر، فعلى الرغم من أنَّ الترجمة لا تخدم سيرة (بورخيس) بيننا، ولا ترد له الاعتبار فقط، بل إنها تُوهم الجميع أنّ (بورخيس) ما يزال حيًّا يرافقنا، تمامًا كما أوهم (أفلاطون) الجميع -من خلال محاوراته- أنَّ معلِّمه العزيز (سقراط) مازال حيًّا يرزق، حتى مع محاوراته التي لا تصل إلى أي نتيجة، والتي كان فيها (أفلاطون) يكتب الصفحة الأولى دون أي عناية بصفحة الوصول كما اعتقد (بورخيس) نفسه[٧]، وضدًا في (هراقليطس) يصير من الممكن أن نسبح في النّهر مرتين.

(بورخيس صانع المتاهات) كتاب يمكن تأطيره -بالنّسبة لي- ضمن كُتب المناقب، فبعيدًا عن كونه كتابًا تعليميًّا وتوجيهيًّا، يريد أن ينفث في القارئ العربي شيئًا من ذكاء (بورخيس)، ويُعرّفه على تكتيك نبوغه، وطرائق صناعة الأدب والكتابة لديه، فإنه -في الوقت نفسه- يُريد أن يعرِّفنا على بعض كرامات هذا الأديب العجيب، وعلى شيء من مناقبه التي من بينها: معجزة إحياء

الموتى، وإنطاق الأكمه من النّصوص والقصائد، ما دام ألّا أمل في وجود نص ميت عنده، أي نص نهائي، ولا وجود –أصلًا- لفهم تام، فما هو نهائي لا يتعلق في الحقيقة إلّا بالكسالى ومن هم على شاكلة الموتى، ولا علاقة له بتفوق في القراءة، أو بطفرة ذكاء تتخلل فطرة هذا الناقد الفائقة أو ذائقته الأدبية الشاذة، لقد كان (بورخيس) ضدَّ النماذج الجاهزة والمكتملة من داخل النقد، والفلسفة، والأدب.

(بورخيس) بعكازته التي تشبه عصا موسى، أو على الأقل عصا أبي يعزى-كي نبقى في المغرب بلد المترجم- يرى فيه آيت لعميم أو يجعلنا نرى -نحن قراء الكتاب- رجلًا من الصّالحين، تتفتق -بلمسة واحدة من هذه العصا- أمامه نصوص جديدة، تتسل من نصوص أخرى ميتة أو كادت تموت، يبث فيها من روحه روحًا أخرى، تنعش مستغلقاتها فينفجر الغامض منها، وينبثق الطّريق وسط البحر المتلاطم بالطّلاسم التي تختصر ثراء لم ننتبه له، والمترجم -من خلال ترجمته لهذا الكم من الدّراسات- يودّ أن يمد كل قارئ بعصاه الموسوية، وما أكثر النّصوص لدينا والأفاعي، لكنها كلها تغيب عنها عصى موسى، فكما تُورِّثنا قراءة (بورخيس) شيئًا من الذّكاء، فقد نرث عنه حتى عصاه، أي بركته التي كان يتحسس بها نسغ النّصوص التي سيكون لها شأن، وستكون لها بين العباد صولة وجولة، فـ(بورخيس) لم يعتقد أن للذكاء علاقة بعمل الكاتب(٨)، الشّيء الذي يجعلنا نعتقد في بركة ما أو سرّ إلهي يقذف في روع الكاتب ليصير كاتبًا مريعاً بحق.

كتاب آيت لعميم، كتاب يجمع أعمال (بورخيس) ليُقابلها بالمنتجات المترتبة عن قراءة أعماله، وذلك لأهم قرّائه، فإلى جانب (بورخيس) نفسه، هناك حضور لأرملته (ماريا)، وحضور للناقدة البرازيلية (ليلي بيرون)، والفرنسي (بيير ماشري)، و(جون أروين)، والإسباني (خوان غويتسولو)، والمغربي عبد الفتاح كيليطو، و(أرون كيبيدي)، والطّلياتيان (أمبرتو إيكو) و(أنطونيو طابوكي)، يشبهون في محاولتهم القبض على (خورخي) قصّة هؤلاء المكافيف الذين يريدون الإحاطة بالفيل، مع قَلبٍ للحكاية التي يقصّها مولانا جلال الدين، التي وردت عند التوحيدي، وابن عبد ربّه، والغزالي في كيمياء السعادة، وفي حديقة الحقيقة للسنائي باختلافات جزئية، عن الفيل الذي في حجرة مظلمة، بينما كان الذين يحاولون تفقده عمياناً، فلمس كل واحد منهم عضوًا، واطلع على جزء منه، وتعلق كل منهم بصورة له، وربط روحه وقلبه وراء خيالها، فصورة (بورخيس) هنا، لا يمكن القبض عليها في بانوراميتها إلا بصعوبة، بشكل قد لا يليق برصد هذه الصّعوبة غير قصة مولانا تلك، لكن مع مجموعة من المبصرين يحاولون الإمساك بهذا الأعمى الأرجنتيني.

يوفر لنا آيت لعميم في كتابه مادّة مهمة، ليس عن هذا الضّرير المسحور بالرّفوف فحسب، وإنما لتطور تاريخ الأدب، بما هو (بورخيس) مدرسة ولحظة فارقة في هذا التاريخ، يحتاج إلى التّعرف عليها، كما يؤكد ذلك آيت لعميم، كلٌّ من المفكرين، والقصّاصين، والفلاسفة، والقرّاء الشرهين، والنّقاد المتحذلقين وغير المتحذلقين على حد سواء(٩)، فـ(خورخي) كلًّا يمد هؤلاء وهؤلاء، إلى جانب حاجتهم جميعًا إلى تواضعه، وإلى خجله الفطري، الذي جعله لا يفخر بما كتب بقدر فخره بمقروءاته؛ ليكون -دومًا- أمام نفسه مجرد قارئ بسيط، وأمام الجميع كأحد كهنة القراءة وحراس معابدها، وإلى موسوعيته وريبيته الدّائمة المشوبة بقلق لا يكاد يهدأ إلّا ويزيده قلقاً.

آيت لعميم على الرغم من معرفته أنَّ (بورخيس) متاهة، أو بالأحرى (بورخيس صانع المتاهات) غير أنه لجأ لترجمته إلى العربية، لغة أصحاب المتاهة الكبرى (الصحراء)، كنوع من تحدي المتاهات لبعضها –ربما- أو كشيء من هذا القبيل لا نعرفه، أو لا نقدر على تثبته هنا، تحدي آيت لعميم كان موجهًا –أيضًا- نحو (بورخيس) نفسه الذي ارتأى أن ابن رشد الذي كان يعرف كلّ شيء، لم يستطع فهمَ شيء واحد، ماذا كان يقصد (أرسطو) بمصطلحي (التراجيديا) و(الكوميديا) أي فشل في ترجمتهما، تحدي آيت لعميم هو في الرّد على (بورخيس) في إمكانية إنطاق (بورخيس) نفسه بالعربية دون قلق عبارة، وهذا ما يؤكده آيت لعميم بترجمته السّلسة والجميلة لـ(بورخيس) وللذين كتبوا عنه سلاسة تقول: إنَّ إمكانات العربية لا تقل عن إمكانات أي لغة. سلاسة قراءة النّص المترجم التي تجعلك تتأكد أنَّ المترجم قد قضى وقتًا صالحًا في فك شيفرات (بورخيس) الذهنية التي أنتجته وأنتجت لنا -فيما بعد- نصوصًا سلسة تؤكد لنا نحن قراءة الكتاب/ الترجمة أنَّ آيت لعميم كان يأخذ بعين الاعتبار حتى كآبة الجُمل، وفرحة الإحالات، ومزاج كل استعارة على حدة، ويحاول الانتباه إلى ضروب الجنون التي يتحلى بها أسلوب (بورخيس) الشّعري والنثري، وهي التي تفرض نفسها على من يكتبون عنه أو يحيلون عليه، والتي يفشل كثيرون في رهان رصدها، كما أنَّ المترجم في اختياراته للكلمات يختار الكلمات التي تهب كلام (خورخي) خشوعه الكهنوتي، فالرجل كان يكتب ويقرأ كما لو كان في صلاة، وفي سمت كاهن، ليتأكد لنا أن آيت لعميم شخصية كانت مهيأة للقيام باستضافة (بورخيس) في اللّسان العربي، لموسوعية يعرفها من أنصت له ومن قرأ له على حد سواء، ولإيمانه بثقل المسؤولية الأخلاقية لفعل الترجمة.

ويظهر جيدًا أنَّ آيت لعميم كان ولزمن بعيد متحمسًا جدًّا لـ(بورخيس) ومشروعه الأدبي، فالكتاب كان أصلًا مجموعة من الدراسات والمقالات، نشرها مُترجمها في منابر متعددة، فرقت بينها المراحل الزمنية التي تنتمي إليها، لكن جمع بينها حب (بورخيس) أوَّلًا، وجمعت بينها دفتا هذا كتاب واحد فيما بعد، ليدخل الكتاب بذلك ضمن خانة أدب الاعتراف، الاعتراف بـ(بورخيس) الذي ضحّى بنفسه، وبالكثير من وقته أمام الكتب حتى يكون في المستقبل كتّاب يشبهونه أو أكثر جودة منه، فالنّظر إلى المستقبل هو هوية حياته وحقيقة كل رؤاه. يقول (بورخيس): «اتخذتُ قرارًا قلتُ لنفسي: ربما أنني فقدتُ عالم المرئيات المحبوب، فيجدر بي أن أخلق شيئًا آخر. عليَّ أن أعمل على خلْق المستقبل الذي سوف يعقب العالم المرئي الذي فقدته».

(بورخيس صانع المتاهات) هو منجز أدبي تخترقه رغبة جموحة من البّر بـ(بورخيس) الذي عرَفنا قبل أن نعرفه، وعرّف بنا قبل أن نُعرّف به، ورآنا قبل أن نراه، بل ورآى العالم من خلالنا[١٠]، بل لم يكن يرى غيرنا في لحظات معينة. سأله أحدهم مرة: ما الشرق؟، فأجاب: «إنَّ الإسلام هو الذي يتبادر إلى أذهاننا لأول وهلة»[١١]، بل وكان يعتقد أنه بإمكانه -وجميع الأرجنتينيين معه- أن يجدوا جمالًا في القرآن، وكذا أن يشبهوا محمداً[١٢]؛ لهذا -ربما- لم يتورع أن يرصّع قصصه بآيات من المصحف، مرة بمقتطف من الآية [١٣] من سورة العنكبوت، ومرّة بالآية (٢٥٩) من سورة البقرة. وكان يتصور إله المسلمين بطريقة تثير في نفسه كثيرًا من الإعجاب بالتأكيد، ما دام أنه يمتلك في عليائه مكتبة، من خلال اعتقاده أنَّ الله الذي عنده أمُّ الكتاب «بل هو

قرآن مجيد في لوح محفوظ»، لا يمكن أن يكون إلّا صاحب مكتبة كبيرة في تصور (بورخيس)، باختصار يمكن تشبيه حالة (بورخيس) مع العرب بتغيير بسيط في مقولة لابن العربي عن أبي حامد، بإزاحة لموضوعها ومحمولها، لتصير هكذا: «شيخنا (بورخيس) بلع العرب، وما استطاع أن يتقيأهم».

ارتباط (بورخيس) بما هو عربي يفهمه المترجم جيّدًا، وهو ما كان دافعًا له ضمن رزمة دوافع أخرى في ترجمته، من بينها –أيضًا- تجديد (خورخي) أسفه مرارًا عن عدم تعلم العربية؛ لأنها لغة أسلافه الأندلسيين التي كان تعلُّمها -بالنسبة له- واجبًا مقدساً، وربما هذا ما جعله يكتب في بدايات أمره بأسماء مستعارة من بينها: المعتصم المغربي، وأبو القاسم الحضرمي، وليجعل تيمة كثير من أعماله عربية صِرفة، كـ: (ابن خاقان البخاري، ميت في متاهته)، و(حجرة التماثيل)، و(الحمراء)، و(الدّنو من المعتصم)، و(بحث ابن رشد)، و(مكتبة بابل). فالحب للعربية مرضٌ وراثي جميل ومفيد جدًّا، ورثه (بورخيس) عن والده الذي ترجم رباعيات الخيَّام إلى الإسبانية[١٣] والتي سيترجمها الابن إلى اللاتينية، وعلى الرغم من أنه لم يتعرف بشكل رسمي إلى العربية، غير أنه مات وفي قلبه شيء من اللّغة العربية كما ذهب (كيليطو)، إذ يُذكَرُ أنه شرع في محاربة أميته في لغة الضّاد على يد أستاذ مصري من الإسكندرية، ولكن بقي فيها أميًّا، لا كما هو شأن إتقانه للإنجليزية، والألمانية، والفرنسية، والإسبانية لغته الأم، إن كانت هناك لغة أمّ بالطّبع. كما أنَّ (خورخي) من جهة أخرى قد جدّد علاقتنا بالمنسي من تراثنا العربي، الذي لطالما خجل بعضنا من نسبته إلينا. كتجديد علاقتنا بشهرزاد التي نسي بعض العرب دروسها كاملة، خاصة درس أنَّ الموت الذي يحيق بنا كل صباح، ويأتينا من كل صوب، هو موت نستحقه؛ لعدم قدرتنا على إبداع قصص وحكايا جديدة، ندفع بها عربة الحياة إلى الأمام كل صباح. آيت لعميم وشهرزاد و(بورخيس)، يجُمعون من خلال هذا الكتاب على أن واجب الكاتب نحو عصره، هو في أن يكون كاتبًا، لكن مع محاولة أن يكون كاتبًا جيداً، وهذا هو واجبه الوحيد ربما.

مسؤولية ترجمة (بورخيس) إلى العربية، تبقى –إذن- مسألة بالنُّبل بما كان، إنها في مقام ردّ الجميل، لكنه ردّ جميل بطريقة أخرى، لرجل رأى العالم في حرف (الألف) العربي، بمقولته السّاحرة: «لقد رأيتُ الأرض فوق الألِف»، فعلى الرغم من أن قُطر (الألف) بوصة واحدة، لكن كل الفضاء يمكن رؤيته من خلاله، يميز من خلاله بوضوح كل أركان الكون: رأى البحر اللّجاج، والنّهار، واللّيل، رأى أمريكا بصورها المتعددة، ورأى عش العنكبوت وسط الهرم الأسود، ورأى أزقة لندن، والفناء الخلفي لبيته ببلاطاته نفسها كما كانت من ثلاثين عاماً، ليعنون مؤلّفاً له بهذا الحرف الذي رآه ابن عربي أصل جميع الحروف، لرمزيته الإلهية[١٤].

كتاب (بورخيس صانع المتاهات) يشبه في مقالاته الموزعة والمختلفة أسنان مفتاح خاص لفتح أبواب عالم (بورخيس)، فكل دراسة هي جواب عن علاقة ما لـ(بروخيس) بشيء ما، هي فكّ لسرٍّ ما، وإضاءة لجوانب حدث ما في حياة (بورخيس) العلمية وحتى الخاصة، بداية بعلاقته بمراكش، ومكانة ابن رشد وشهرزاد عنده، إلى علاقته بالكتب ونُسخ (ألف ليلة وليلة)، وتعامله

مع تفعيلة الـ(هايكو) اليابانية والأشكال الشعرية التي نسلت منه، كـ(التانكا) اليابانية أيضا، إنَّ كل مقال هو تيمة من تيمات المشروع (البورخيسي)، وسن من أسنان هذا المفتاح/ الكتاب، التي يضعها آيت لعميم، بكرم حاتمي في كفّ كل واحد فينا؛ ليدخل مكتبة (خورخي)، ويأخذ أو يسرق منها الكتاب الذي يريد.

كتاب بورخيس صانع المتاهات هو -إلى جانب هذا- كتابُ فضيحة، يفضح أسرار إبداع (بورخيس) للعموم، ويرصد طرق وحيل ألعاب خفّته، وخبايا أسلوبه في حياكة براهينه العجيبة، براهين حتى على العبث نفسه، وابتكاراته الخارقة لأحلامه، وصقله لمراياه، ولأجل الظفر بوصفته السّحرية في التّنكر والهروب ووضع الكمائن السّرية، والأحبولات المنهجية في القصّ، والحكي، والبرهنة من داخل الكتابة الفلسفية، الممزوجة بالنفَّس الشّعري، والحكي القصصي، كتاب يخبرنا بكثير من تحايلات (خورخي)، تحايلات أعطت الكثيرين ذريعة للتأكيد على أنّه كان مضحوكًا بنا، إذ إن (بورخيس) لم يكن إلَّا شخصية وهمية كما مخلوقاته الوهية ربما، شخصية اختلقتها مجموعة عمل، بمستوى عالٍ من المكر، والكفاءة المهنية، قامت بالتّرويج لها بشكل جعل الحيلة تنطلي على الجميع، ليتم إنكار شخصيته.

إنَّه وعلى طول الـ(٢٥٤) صفحة، لا يقوم الكتاب إلَّا بكشف المستور في التّجربة الإبداعية لـ(خورخي)، كيف يحول جنّ الكتب النّصوص الرّديئة إلى نصوص عظيمة؟ وكيف يتعقب هذا العميل السّري للاستعارات النّصوص العظيمة، ليجعلها في مقام ما كنَّا نعتقد فيه الرداءة؟ إنه كتاب شيطاني بامتياز، إذ إنَّ موضوعه هو التفاصيل المملة في عمل (بروخيس) وتفاصيل آليات نصبه للفخاخ، وطرق اشتغاله واستدراجه. والشيطان -كما يعلم الجميع- يختار سكن التفاصيل، والتفاصيل هي التّيمة المهمة التي يشتغل عليها أي مهندس للمتاهات بما فيهم المغرم بها (بورخيس) والكتاب بهذا يعطي القارئ وعدًا بأنَّ هناك أشياء كثيرة يملكها القارئ، لكنَّه لا يعطيها أي قيمة، أشياء وأفكار قد تكون بالغة السذاجة، لكنَّها قد تكون حاسمة في عملية إبداعه هو؛ لأنَّها قد تكون في حجم الكمائن التي اعتمدها (بورخيس) في بيان موهبته في جعل ما هو عند الآخرين رثًّا أو رديئًا يواكب الذّوق البسيط إلى شيء بالغ الجودة وراقٍ جداً، لكنَّه وإنْ كان كتاب فضح وهتك للأسرار، فإنَّ (بورخيس) كان يريده أكثر تهتكًا، وتجاوزاً. يقول (بورخيس): «كل مرة أقرأ فيها مقالة تنتقدني، لا أجدني أتفق مع كاتبها، ولكني أحس أنه كان بمقدوري أن أعمل عمله على نحو أفضل بكثير. قد يتعين علي أن أنصح أعدائي المفترضين بأن يبعثوا لي بانتقاداتهم قبل أن ينشروها، ضامنًا لهم معونتي وسندي. بل كثيرًا ما راودتني الرغبة الخفية أن أكتب باسم مستعار مقالةً لا رحمة فيها ضدّي».

إنَّ الترجمة هي تخصص (بورخيسي) بامتياز، أتقنه (خورخي) جيًّدا، ما دام الأدب عنده ينحدر من هذا النّشاط[١٥]. ونبوغه الأول كان على صعيد التّرجمة، ففي سن التّاسعة، ترجم (خورخي) كتاب (الأمير السعيد) لـ(أوسكار وايلد) إلى اللّغة الإسبانية. على الرغم أن أناسًا كثيرين قد شكّكوا في قدرته؛ لأنَّ المترجم الحقيقي للكتاب لم يكن غير والده، فالترجمة تنبثق في الأصل عن الكفاءة

الموسوعية التي تكون للمترجم على مستوى اللغة والمعارف، وهذا ما يمكن إسقاطه على المترجم أيضاً، إحالات المترجم، وانتماءات أصحاب المقالات المترجمة تُظهر مدى الموسوعية التي تنبثق عنها اختيارات المترجم آيت لعميم، وبقدر ما تصنف المحتفى به في الكتاب، فإنّها تصنف المترجم نفسه، وتفضح هوسه بالتوجهات المعرفية الشّتى التي تحيل إليها الدراسات المتنوعة، بشكل يضمن للكتاب موسوعية مخيفة، ويضمن للمترجم سحره، وكونه يأبى أن يكون إلّا عنيدًا في تضمين كتابه كل ما يهب القارئ ما يجب أن يحوزه عن حارس الكتب والمكتبات (بورخيس)، ليترك النّصوص تتحاور فيما بينها، وتناقش بعضها، سامحة للقارئ المتخصص والبسيط متابعة (بورخيس) في سائر تحوّلاته، وانزياحاته، وتطوراته.

لقد كانت اختيارات آيت لعميم للدراسات والحوارات المترجمة مبررة إلى أقصى حد، والخيط الناظم لها كان واضحًا جداً، متعاونة في نسج صورة (خورخي) التي يمتزج فيها وفيه الخرافي بالواقعي، مع مقدرة ساحرة من المترجم على إمداد كل جملة بما يليق بها، من كلمات لا تُقلق تلقي القارئ، ولا تشوش على صورة (خورخي)، لتكون الترجمة بعيدة عن مشاعر الكآبة التي تنتج عن إحباطات التعامل مع الترجمات المضطربة، والغامضة، والخشنة، وتدبير كمّ الاستعارات التي تتخلل أعمال (خورخي)، وتُخل بأعمال الذين يكتبون عنه، تدبيرًا يحفظ للعربية خصوصيتها، ويحفظ لـ(خورخي) نبوغه الجارف وفتنته.

ويتأكد لك عند الانتهاء من الكتاب أنَّ قدرة المترجم لا يمكن مجارتها في إعادة قول أشياء قالها آخرون بلغات ما، لكن بطريقة أكثر جودة، وأكثر حياكة من جهة آيت لعميم. فعلى الرغم من أنه يعرف خطورة (خورخي)، وما يعتور رصد حركية استعارات (بورخيس)، ومن حيوية معانيه البعيدة، ومن صعوبة تحصيل أبعاد مرجعياته الفلسفية والأدبية، غير أنه جازف في نقلِهِ للعربية، وكسب إلى حد بعيد رهان المجازفة ورهان الترجمة، فعلى الرغم من حيل ومكر المترجَم له، يبقى المشي خلفه مع آيت لعميم متعة، قد تنتهي من جهة القارئ مع (خورخي) إلى صداقة أبدية، ولنتذكر –هنا- أنَّه في عصر (بيرون) كان يتبع (خورخي) مخبر خاص. كان (خورخي) يتعبه في نزهات طويلة دون اتجاه، لكنه في النهاية، ومن طول الطرق التي سارا فيها معاً، أصبحا صديقين حميمين.

على الرغم من أنَّ (خورخي) قد تظاهر غير مرة بعدم الاهتمام بما يُكتب عنه، مُعتبرًا ما يدونه الآخرون عن تجاربه الإبداعية مواضيع لا تهمه كثيرا، وتجعله يحس بالتّضايق[١٦]، غير أنّه -في الوقت ذاته- لا يستطيع أن يتحاشى الحُكم على كتاب (آنا ماريا بانيتشيا) عنه، ليُتبعه -بطريقته المراوغة والذكية- بأحكام تُجزل لها عبارات الشّكر المبطن من جهة، والقبول غير الصّريح من جهة ثانية، تحت دعوى ما قيّمه المختصون في كتابها عنه. ولو أنَّ (خورخي) اطّلع بطريقة غريبة على صنيع آيت لعميم بتراثه الأدبي والفكري، من خلال ترجماته هذه، بهذا الكم الكبير من الدّراسات، فلن يكون له إلّا أن يصرح بأن هذا العمل (بورخيس صانع المتاهات) هو عمل محترم جدًّا، أسدى به صاحبه خدمة كبيرة لـ(خورخي)، ولهؤلاء الذين يسري في دمائهم محبة

الكتب من الآتين من نسل أبي عمرو عثمان الجاحظ، وضرير المعرة(١٧)، الذين اعتقدوا على شاكلة (خورخي) أنَّ الجنّة ستكون على شاكلة مكتبة، أو صالون أدبي كبير، يجلس فيه (تأبّط شرًّا) قرب (غوته)، و(شيلر) قرب (السّنائي)، و(يونس إمره) قرب (أوسكار وايلد)، و(فيرجينيا ولف) تتوسط مكانًا بين (مصطفى المنفلوطي) و(طه حُسين).

وعند ختم هذه القراءة، لا نجد خير ما نختم به من دعاء، أَخْيَرَ مما خَتم به (خ. ل. بورخيس) أحد قصائده الغريبة: «إنّ كل الحمد مذخورِ لله الذي لا ينامُ، والصّلاة على الرّسول محمّد».

الحواشي:

(١) آيت لعميم، محمد (ترجمة وتقديم): بورخيس صانع المتاهات، ط١ (بيروت، الدار البيضاء: المركز الثّقافي العربي، ٢٠١٦م).

(٢) السابق، ص٢٩.

(٣) نفسه، ص٣١.

(٤) الغريب أن خورخي كان يكرهه هو والمرايا بالنسبة بدعوى غريبة أنهما يضاعفان عدد الرجال، والأشد غرابة أن يوافق في هذا ضرير معرّة النّعمان.

(٥) بورخيس صانع المتاهات، ص١٩٢.

(٦) لا ننسى هنا المجهود الكبير الذي بذله آسين بلاسيوس على مستوى كتابه (الأصول الإسلامية للكوميديا الإلهية لدانتي)، أو (الأخرويات الإسلامية في الكوميديا الإلهية)، حيث كرّس مئات الصفحات لإنصاف السّرديات الإسلامي، وتجريحا في مسألة أصالة النّبوغ الأوربي مُجرداً لدانتي ومعه (الكوميديا الإلهية) مما علق به تهويل وهيبة أسطوريين؛ ليربطه بالإسلام، بشكل جعل إيكو المهووس هو الآخر بدانتي يطرح السؤال التالي: «هل تبقى قراءة كتاب آسين بلاثيوس منطقيّة، بعد أن سمح كمّ كبير من البحوث المتتالية بتجسيد مزاعمه؟»، ولينسحب هذا السؤال على قراءة دانتي بنفسه. هذا النّقاش، بالتأكيد، كان يعرف جيّدًا حقيقته وجذوره البعيدة خورخي، وهو الذي يعتبر (الكوميدية الإلهية) أعظم أثر أدبي على الإطلاق.

(٧) بورخيس، خورخي لويس: صنعة الشّعر، ترجمة صالح علماني، ط٢ (دمشق، بغداد، بيروت: دار المدى، ٢٠١٤م)، ص٢١.

(٨) السابق، ص١٥٩.

(٩) بورخيس صانع المتاهات، ص٩.

(١٠) الإشارة هنا إلى قولته السّاحرة: «لقد رأيت الأرض فوق الألف».

(١١) الخطيبي، عبد الكبير: بورخيس، والشرق العربي (مقال)، ضمن مجلة آفاق، العدد (٢)، ١ يونيو، ١٩٩٢م، ص٩٣.

(١٢) السابق، الصفحة نفسها.

(١٣) بورخيس صانع المتاهات، ص٢٨.

(١٤) خورخي يحاكي هنا، بشكل غريب، نصوص ابن عربي في محاولة الأول أن يصنع من الألف معجزة أدبية، ومن خلال محاولة الثاني بيان أهمية الألف وإعجاز أسراره الإلهية، من كون الحق -مثلاً- أشهده أن الحروف كلها هي موسى، والألف وحده هي العصا؛ لكونه احتوى كل الكون وسر الألوهة، لقيوميته ووقوفه للحق «أَفَمَنْ هُوَ قَائِمٌ عَلَى، كُلِّ نَفْسٍ بِمَا كَسَبَتْ». (ابن عربي: الفتوحات المكية، ضبطها وخرج أحاديثها أحمد شمس الدين، ط٢ (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م)، ١٨٢/٣). يقول ابن عربي في تناص مع نص خورخي حول رؤية الكون من خلال كوة الألف: «وفي ليلة تقييدي لهذا الفصل... رأيت في الواقعة ظاهر الهوية الإلهية وباطنها، شهوداً محققاً ما رأيتها قبل تلك في مشهد من مشاهدنا، فحصل لي من مشاهدة تلك من العلم واللذة والابتهاج ما لا يعرفه إلا من ذاقه، فما كان أحسنها من واقعة (لَيْسَ لِوَقْعَتِها كاذِبَةٌ ، خافِضَةٌ رافِعَةٌ...)». (الفتوحات المكية، ١١٨/٤). ليُساير خورخي ها هنا طرح الصوفي عن أسرار الحروف، ويُسابق المنزلة التي للألف عندهم، إنه محل الأسرار وكنز الألغاز، فكل العالم ألف، وكل المشاهد هو لها كوة ومرآة.

(١٥) بورخيس صانع المتاهات، ص١٢١.

(١٦) السابق، ص٤٠.

(١٧) لم أنس أن المعري لم يتزوج ورفض أن يكون له نسل، إلا الكتب.

المتخيل الشعري وتجديد الفضاء الأجناسي

(دراسة في الشعر الأندلسي)

د.رسماء الشدي - السعودية

توطئة:

يعد مفهوم الأجناسية أحد المفاهيم ذات الحضور في المشهد الأدبي والنقدي العربي والغربي على حد سواء، ويهدف إلى وضع حدود فاصلة بين الأنواع الأدبية بعدِّها ظواهر أدبية تتسم كل واحدة منها بالتفرد والاستقلالية من حيث: الآليات، والطابع الفني، والخصائص المميزة للبناء. إذ من المعلوم أن حركة الأجناس الأدبية في تغير مطَّرد، وهي في هذه الحركة خاضعة لعامل الزمان، ففي بعض العصور أجناس جديدة لا نجدها ماثلة في النتاج الأدبي لعصور سابقة، وهنا أمارة التغير والتجديد. ويشير تجديد الفضاء الأجناسي إلى محاولة تحديد معايير انتماء النصوص إلى جنس أدبي بعينه، فـ« عندما ندرس الإنتاجية الأجناسية لنص ما، فإن المشكلة تطرح- إذن- بخصوص سمات التشابه التي ينبغي اعتبارها مفيدة بالنسبة إلى الخصوصية الأجناسية»(1). وسنعتمد في بحثنا هذا على فكرة التطور التي أثارها (دارون) حول أصل الكائنات الحية، فالنوع الأدبي ينشأ، ويتطور، وينقرض، إلَّا أن النوع المنقرض يتواصل في غيره من الأنواع. فالقصيد كان مطولات ومقطّعات، ثم في العصر الأندلسي ظهرت الموشحات والأزجال كعنصر تجديد في الفضاء الأجناسي على الرغم من عدم زوال القصائد التقليدية.

وبغية الربط والمواءمة بين المتخيل الشعري والفضاء الأجناسي لا بد من التأكيد على أن المتخيل ليس «صوغ أفكار وقولًا مجرَّدا، لكنه اختلاق للأثر الثقافي والتمثيلي، واستدعاء له من النظام الرمزي المشترك. أي من القيم والثقافة التاريخية، أو الأحداث الفردية التي نسجت صوره. إنَّه عالم تنشئه ذوات وتشكِّله؛ لتمثل به خطابَها ولتجعله مُدرَكاً»(2)، عالم يتجاوز ضيق المكان إلى فضاء أوسع ممتد دون سقف يغلقه، وبفضل تعدد القيم المجتمعية، والدينية، والثقافية التي أفرزها المجتمع الأندلسي المتنوع، حاولوا «أن يُظهروا الجوانب الروحية والنفسية التي تسود في المجتمع الأندلسي، وبدت جوانب عربية إسلامية لم تؤثر فيها الظروف الخاصة لهذا المجتمع، ولم يغير منها الخليط العرقي، والقومي، والجنسي، والديني الذي عُرف في الأندلس»(3). وانعكس هذا التعدد على سعة الفضاء وامتداده، الأمر الذي يتضح حينما نتواصل مع الشخصية الأندلسية في عيّنات نصية شعرية ننفعل معها؛ لنشكِّل المفارقة بين شعور الشاعر وشعورنا.

يبحث مفهوم الفضاء -في بحثنا- الاشتغال الفضائي في النص الشعري الأندلسي، وأبعاد ذلك وتبعاته على مستوى القيمة الجمالية ومستوى التلقي للنص الشعري. إنَّ الجمالية -هنا- تتضح من خلال خرق السنن المألوفة عبر فضاءات جديدة - مع استمرار بعض التقاليد الشعرية التي يثوي

خلفها تاريخ إبداع الأندلس- يستمدها الشاعر من مخيلته التي ارتسمت فيها معالم بلاده التي يقطنها، أو معالم أخرى قد زارها، ويستثمر التخييل بشكل مكثف، يتيح للمتلقي أن يشحذ تفكيره لتصوير تلك المساحة الشعرية والتحليق في أرجائها. يقول (جاك لوقوف): «على من يُعنى بمتخيل عصر ما أن يولي وجهه شطر الإنتاجات المميزة لهذا المتخيل، أعني الأدب والفن»[4]. فإذا نظرنا إلى شعرية المتخيل الأندلسي سنلحظ كيف أسهم الفضاء الأندلسي بخصوصياته الطبيعية والثقافية في تطوير الشعرية العربية أجناسًا، وموضوعات، وصورًا، وأساليب. فكان إدراك الفضاء الأندلسي في القصيد إدراكًا تناظريًا بين نصفي البيت (التصريع)- وكل بيت هو في صدره وعجزه مصراعان ينفتحان، ليدخل القارئ فضاء الشاعر وبيته الذي منه يرى الكون- يتحول إلى إدراك مكاني فيه أغصان رامزة إلى أشجار الفضاء الأندلسي، وأقفال رامزة إلى البيت المبني من حجارة، وخرجة معبرة عن الإيقاع السمعي في الموسيقى الأندلسية، حتى أصبح إدراك الفضاء عاملًا مطورًا لشكل الشِّعر في كليته أو في مبناه العام.

لقد استطاع الشاعر الأندلسي أن يستلهم من المباني والأشجار ألفاظًا ومفردات، ووظفها تخييلًا لرسم فضائه الشعري، من خلال الجمع بين «المادة اللفظية، وعملية التخيل والتصور الذهني، ثم عملية تثبيت وتقييد المتخيل الذهني بواسطة القلم، ومعلوم أن هذا المتخيل خاص بنظم الألفاظ ببعضها»[5]؛ لتشكل لوحة شعرية تمثل مستويات رسمها الشاعر: مستوى الاستعارة من المظهر الواقعي، ثم مستوى الاستعانة بثروة المتخيل، ثم مستوى المنتج النهائي الذي يوجد صلة إبداعية بين الإرث الأندلسي وإحساس الشاعر به. ويمنح الخيال لقيم الواقع مساحات تخييلية أرحب مما تحيل عليه حقيقة، وذلك من خلال «الاستعارات الأجناسية، فتسمح بإقامة علاقة بين بنية مخصوصة يسهل ضبطها وبنية أجناسية»[6]. هذه البنية الأجناسية تمكّن الشاعر الأندلسي من استثمارها في صياغة فضاءات أجناسية جديدة شكلًا وتلقيًا، الأمر الذي أكسب الفضاء الشعري قيمة غنائية تمظهرت في إيقاع فضائي وزنًا وقافية وبحرا. وتتأتى «القيمة التخييلية للإيقاع الشعري... من كونه يُخرج المتلقي من حالة شعورية إلى أخرى، ويغير مواقفه الانفعالية وفقًا لغاية الموضوع الشعري، فإن ذلك لا يتحقق إلا باختيار الأوزان العروضية والألحان الموسيقية الأكثر مناسبة للغرض الشعري»[7].

ويضاف لدراسة أثر الفضاء في غنائية الشعر ما يتعلق بالاتجاه اللغوي الذي ينظر إلى الظاهرة الأدبية باعتبارها «ذات قوانين ذاتية لغوية»[8]. وبذلك حوت الظاهرة الأدبية ثلاثة مواقف أساسية هي: الغنائية، والملحمية، والدرامية. وسنحصر دراستنا في الظاهرة الغنائية فقط، لكننا سنتناولها من زوايا عدة، فالغنائية ذاتية متفردة «تدرك المعاني المجردة الثاوية خلف التجليات المادية والعلائقية للمدركات الحسية، كالخير، والشر، والنافع، والضار، ونحو ذلك من المعاني غير المادية التي لا تدركها النفس اعتمادًا على الجوهر المادي للظواهر الحسية، أو الخيالية، بل تدركها انطلاقًا من قيمتها الرمزية التي تنتج عن طبيعة العلاقة التفاعلية بين الذات المدركة وموضوع الإدراك»[9]. والغنائية صوت موسيقي من الغناء نجده في البحور، والأوزان، والقوافي، أو ربما نجده في التكرار اللفظي والمعنوي، والغنائية كذلك تتأثر بالفضاء المكاني والزماني لترسم الواقع شعرًا متخيلًا. ويسهم الفضاء الأندلسي في تحقيق تلك الغنائية من خلال تفجير الطاقات الفنية، والتعبير عن مكونات الذات من حب وكره، وفرح، وهم. وطبيعة هذا النوع من الشِّعر وماهيته تتغنى بموضوعات الشعر بترنم يسقط الشاعر فيه مشاعره أو نفسيته، محوِّلًا الغنائية من عواطف ذاتية فقط إلى فضاء تأمل وفكر يتسع مداه.

ويبين الاستقراء الشامل لنصوص المدونة – في عصري المرابطين والموحدين- أنَّ مصطلح التناص قد شاع توظيفه، وأنَّ الفضاء الأندلسي تغطِّيه نزعة نصيَّة استحوذت على فكره، واستكملت دائرة التخيل فيه وأغلقتها - على أقل تقدير- من حيث تنوع التناص، إذ استحوذ على معظم النتاج الشعري، مبديًا مقدرة واضحة للشعراء في الأندلس، إذ اعتمد «النص المكاني الصورة الشعرية المنبثقة من مادة الواقع الخام، المحمولة والمنزاحة في لغة لا تأتي من الفراغ. فالتناص لا يتم مع لغة الموروث الشعري ولغة القواميس، أي المنجزات العامة للّغة فحسب، بل يتم بشكل أساس مع لغة الحياة اليومية. وإذا كوَّن المكان الخاص لغته الخاصة، يلتقط النص المكاني أشكال التناص كافة... مع هذا تبقى رائحة المكان في النص لا تخلو من رائحة عامة أولية»[10]. وستكشف هذه الدراسة- بإذن الله تعالى- عن مفاصل التناص الأساس بين بعض القصائد، فـ«التناص ليس فقط تعاملًا بين النصوص أو تداخلًا في مجالاتها، وإنما هو ممارسة تتجاوز مجال النص المفرد إلى الفعل في النظرية بتحويرها أو تعديلها، ذلك أن النظرية الأدبية ومن ورائها نظرية الأجناس الأدبية تتكيف بواقع النصوص الأدبية وحركتها في تفاعلها، وتمازجها، وتوالجها، وانصهارها»[11]. إنَّ ثمة معمارًا شعريًا يمثل منجمًا ثرًّا للدراسة والتي سنخصصها –هنا- لتلقِّي الشعر وأثره في بناء القصيدة.

تلقي الشعر وأثره في بناء القصيد:

نروم في هذا المبحث التعرف على كيفية تلقي الشعر الأندلسي وأثر ذلك التلقي في بناء الشعر. وسنتابع البحث بوصف لحظة التخييل، مؤكدين على «أنَّ البحث في وظائف التخييل ينبغي أن تُلتَمس في النصّ موصولًا بمنشئه من جهة، وبمتلقّيه من جهة ثانية»[12]، فالظروف الشخصية للمنشئ تملي عليه متواليات من المعاني تؤثر على المتلقي. ولابد أن نضيف أن التلقي أبعد عن هذه التراتبية -صلة النص بالمنشئ ثم بالمتلقي- وأقرب إلى إمعان النظر في شعرنة الواقع؛ فـ« لقد اعتُبِر الشعر عملية تخييلية هدفها إيهام المتلقي بصور ذهنية تُقرِّب الصلة بين المتشابهات؛ أو بين العناصر التي بينها، وذلك في مقابل النظر العقلي الذي يتجه إلى الحقيقة. بل إنَّ الشعر ذاته اعتبر تخييلًا عقليًّا»[13].

الفضاء –هنا- هو فضاء المخيلة الشامل لمعظم الفضاءات، والذي تحدث عنه (غاستون باشلار)، وهذه الشمولية في التلقي ظاهرة توسع النقاش، ما دامت تنظر إلى الشاعر كشاعر فنان ذا خيال وليس شخصًا فيزيقيًّا ينقل ما يرى ويسمع بأمر من الواقع. وتعد هذه النظرة بداية نمط شعري - أو قل بداية تلقي- تدخلت فيه محددات عدّة، متصلة بالمجتمع الأندلسي.

ولابد أن نشير إلى أن التلقي عملية مشتركة، بين مبدع تهجس به أعماقه حول الحياة حتى يألفها، ومتلق يفيء إلى ظلال هذا المنتج، فالأول يحاول مراعاةً نفسه ومصانعة الجمهور، يحاول أن يعبّر عن ذاتيته وعن المجتمع، والآخر يحاول أن يكون فهمه قريبًا من مغزى المبدع وإن حاد عنه أو عدّد تأويلاته، فـ« الجمهور لا يشير إلّا إلى حالة عامة من التلقي، إلى أفق عام من التكوين النفسي، والذوقي، والمعرفي. كتلة يحركها الشبه لا الاختلاف، في الروح العامة لا الخصائص الفردية. وبذلك فإنَّ الجمهور-بهذا المعنى- يستسلم في تلقيه الشعر إلى دوافع مشتركة إلى حد كبير، لا تفسح حيزًا واضحًا للنتوءات الشخصية وفردية الاستجابة. إنَّه يتلقى الأثر الشعري تلقيًّا جماعياً»[14].

لقد ذهب علماء الشعرية العربية إلى أن بناء الشاعر العربي لفضاء القصيد، وإدراك التلقي الجمالي عند النقاد يبطن تناظرًا بين المعيش الاجتماعي والعمراني والفضاء الشعري. وفي ذلك

يقول حازم القرطاجني: «ولما قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتيب الأقاويل الشعرية ونظام أوزانها متنزلة في إدراك السامع منزلة وضع البيوت في إدراك البصر، تأملوا البيوت فوجدوا لها كسورًا، وأركانًا، وأقطارًا، وأعمدةً، وأسبابًا، وأوتادًا، فجعلوا الأجزاء التي تقوم منها أبنية البيوت مقام الكسور لبيوت الشعر...»[15]. وهذا ظاهر في بناء الموشحات، فقد نبعت «من صميم حياة الشعب الأندلسي، ومن بيئته الخاصة نشأت ودرجت، واستجابة لحاجة من حاجاته الملحة اخترعت، ولذلك نجد فيها التجاوب مع تلك الحياة والتعبير عن تلك البيئة، ومحاولة سد تلك الحاجات وإشباع تلك الرغبات»[16]. فكان من الطبعي أن يتأثر المتلقون بهذه الطريقة الجديدة في النظم؛ إذ إن «هناك علاقة وثيقة بين بيت الشعر والبناء المعماري... ومن هنا جاء المبنى ينطق بالشعر، وجاء الشعر معبرًا عن المبنى، أو هو لسان حاله، هناك تكامل بين الكلمة والمادة البنائية»[17].

والموشح بكثرة قوافيه، وتعدد أوزانه، وتنميق ألفاظه اختراع أندلسي كما ذكره ابن خاتمة، وابن بسام، وابن خلدون في قوله: «وأما أهل الأندلس لما كثر الشعر في قطرهم، وتهذبت مناحيه وفنونه، وبلغ التنميق فيه الغاية، استحدث المتأخرون منهم فنًّا سموه بالموشح ينظمونه أسماطًا أسماطاً، وأغصانًا أغصاناً، يكثرون من أعاريضها المختلفة»[18]. وتتكون الموشحات في شكلها الأساس من المطلع: ويتكون من شطرين أو من أربعة أشطر (غصن). والدور: يتكون من ثلاثة أشطر على الأقل (سمط)، وتخالف في وزنها وقافيتها المطلع والقفل، لكنها تتحد فيما بينها في الوزن وعدد الأجزاء. والخرجة: آخر قفل، وتماثل المطلع والقفل في القافية وعدد الأجزاء[19].

وقد تتنوع أشكال الموشحات مثل: موشحة المهر بن فرس[20] يقول فيها[21]:

لله مـــا كان مـــن يـــوم بهيـــجْ

بنهـــر حمـــصَ علـــى تلـــك المـــروج

تعطفنـــا علـــى كـــم الخلـــي

نفـــض مِسْـــك الختـــامْ — مـــن عسـجديّ المـــدامْ

ورداء الأصيـــل — تطويـــه كـــف الظـــلام

فموشح المهر بن فرس موشح أقرع إذ خلا من المطلع، واكتفى في بنائه بدور من ثلاثة أسماط، تلاها قفل وخرجة. إنَّ معمارية الصورة التي رسمها الشاعر تنم عن شوق لاحد له، شوق لحياة ماضية حاضرة في القلب والذاكرة، يعب وينهل منها فهي قريبة للروح قرب اللباس للجسد. ويتضح من خلال رصد الألفاظ أنها مرتبطة دلاليًا بالقطب الدلالي (اللباس)، إذ نجد عنصر الثوب والحلي مبثوثًا في (كم، نفض، عسجدي، رداء، تطويه). لقد مثّلت الموشحة حاملًا ثقافيًّا انبجس عن فترة الموحدين، وأخذ يستقل ويتميز بحسب التجربة الذاتية للشاعر التي ألقت بظلالها – بلا شك - على كيفية تلقينا للنص شكلًا ومضموناً.

ومن أشكال الموشحات كذلك، نص لمطرّف[22] جاء فيه مطلع من غصنين، ثم قفل، وخرجة[23]:

قلـوبٌ تصـابُ — بألحـاظٍ تصيـبُ — فقـل كيـف تبقـى — بـلا وجْـدِ

إنها شكوى حال الشاعر قد تفاعلت مع مخيلة المتلقي، في بناء معماري ينطوي على فكرة التخييل. هذه الملاحظة تقودنا إلى ملاحظة نسبة الغزل والألحاظ، وما فيها من جاذبية إلى متخيل المرأة.

وأظن أن هذه العيّنة النصية الشعرية طريفةٌ، فقد استوعبت هذا النمط الشكلي الجديد، واستجابت في نظامها التمثيلي لثقافة المجتمع ونظرته للمرأة. «ولما شاع فن التوشيح في أهل الأندلس، وأخذ به الجمهور لسلاسته، وتنميق كلامه، وتصريع أجزائه، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله، ونظموا على طريقته بلغتهم الحضرية، من غير أن يلتزموا فيه إعرابًا، استحدثوا فنًّا سموه بالزجل»(24).

وللشعراء معانٍ يأتون بها في إطار الزجل الذي «يعد نوعًا من أنواع الشعر العربي، وإن كان مكتوبًا بلغة غير فصيحة، لغة الحديث اليومي بين عامة الناس»(25). يتلمس فيه الشاعر لغة الحياة البسيطة قبل أن تتشكل في قواعدها الاجتماعية. كما في زجل ابن قزمان(26):

من لبس ثوبـاً سـماويا — مـن أقامـت المريـة

لا تكـون عليـه غفـارة — إلا خضـرا فسـتقية

إنَّ دلالة هذه اللغة البسيطة كمنهج متبع في الزجل تكشف عن فكرة محورية نفثها ابن قزمان في نصه، فكرة العناية الشديدة باللباس، على أنَّ المتلقي إن لم يتبين هذا الشأن الاجتماعي فعليه أن يستبطن انعطاف الشاعر بصورته صوب حياة مجتمعه، فقد تتراءى للصورة وظيفة جمالية تخفي التجربة الشعورية، وتثير ذهن المتلقي.

كما أن الوعي بالخصائص الذهنية والإبداعية للمبدع يدخل ضمن رؤية الأدب بلا شك، وبالتالي فإن الشكل الفني لوحده لا يكفي، بل لابد من التوازن بينه وبين ما يحمله من معنى، إذ «يرتكز الوعي الشعري... على قدرة الفن في تشكيل الواقع وتعديله نحو الأفضل في سمو فوق المدركات ويرى ما لا يراه الآخرون»(27). وهناك خصائص تؤكد حضور الوعي في التلقي الديني، وتختلف من شاعر إلى آخر. ولئن بدا الوعي واضحًا لدى اللوشي فيما يتعلق برؤيته للوجود. يقول(28):

ليس للمرءِ اختيارٌ في الذي — يَتَمَنَّى مِنْ حِراكٍ وسكونْ

إنّما الأمْرُ لِرَبِّ واحدٍ — إنْ يَشا قال له: كُنْ فيكونْ

في الواقع إن هذين البيتين لا يخلوان من صنعة لطيفة تتوافق مع الزفرة الدينية التي جاش بها صدر اللوشي، وتدل على صفاء قريحته. هذه الصنعة ألقت بظلالها حتمًا على المتلقي، إذ انساب المعنى الحَكَمي إلى ذهنه بيسر وكأنه صورة مشاهدة. واستطاع الشاعر - فيما أرى- إضفاء نوع من الحياة والحركة على معنى ديني عقلي، وهو (الأمر كله بيد الله سبحانه وتعالى).

ومعلوم أن من خصائص المعنى الشعري تلبسه بالشكل الفني، وترابط مبناه ومعناه، وإتمامًا لهذا نقول: إنه في دراستنا قد نصطدم بنصوص تنافي السلوك الإسلامي رغم أن تركيبها يبدو منسجماً، وفيه من روح الطبيعة الجاذبة للمتلقي. فالنَّص الذي أنجره ابن جودي القيسي مؤشر على ما ذكرنا، إذ يقول(29):

أدِرْ كأسَ المُدامِ فقد تَغَنّى ... بِفَرْعِ الأَيْكِ أوْرقُها الصَّدُوحُ
وهَبَّ على الرياضِ نَسيمُ صُبْحٍ ... يَمُرُّ كما ونى سادٍ طليحُ
وسالَ النَّهْرُ يَشْكُو مِنْ حصاه ... جراحاتٍ كما أنَّ الجريحُ

وحقيقة الأمر أن هذه الأبيات لم تتسَب إلى نفسي بسهولة؛ ربما لأن سلفيتي في الاعتقاد وقفت أمام اندماجي مع موسيقاها البيانية، وأحسب أنها زخرفة لفظية تحاول إيهام المتلقي بجمال المدام وأثره.

ويتوفر للشعراء في الأندلس وسط اجتماعي منبسط فسيح وآخر مقيد، حقيقي أم متخيل، وهذه الفسحة أو القيود تشكّل حقولًا شعرية ظلت القصائد ترسمها في محاولة لمحاكاة الواقع، فـ« القصيدة -بالنسبة للمتلقي- محاكاة للحياة خارج النص غالباً، واقتراب من تفاصيل ذلك الواقع غير النصي اقترابًا يطمح إلى المماثلة أو التطابق»[30]. إنَّ التلقي بهذا المفهوم يكبل القصيدة، في حين يحتاج المتلقي إلى «قراءة القصيدة قراءة تحليلية تتجاوز تلك الأطر التقليدية، إذ تتغلغل في باطن القصيدة، فتعمل على تفكيك رموزها إلى أوجه متعددة عبر مستوياتها»[31]. ومقابل هذه التعددية أسهم الشعراء في بلورة تصوراتهم عن مجتمعهم في إنتاج متميز يترك للمتلقي فرصة عرض فهمه لتلك التصورات، في قراءة تتعالق مع ما يحيط بالنص. وانطلاقًا من هنا، نسوق نصًّا للمذحجي، تحدث فيه عن رحلته المشرقية -وفيها الكثير من نظمه- عندما رأى في سواحلها وجوهًا لا يعرفها، وألسنًا غير ما عهد[32]:

أصبحْتُ أعترضُ الوجوهَ ولا أرى ... من بينها وَجْهًا لمن أدْريهِ
وَيْحَ الغريب تَوَحَّشَتْ ألحاظُه ... في عالمٍ ليس له بشَبيهِ
عَوْدي على بَدْئي ضلالًا بينهمْ ... حتى كأني من بقايا التِّيهِ

ويبدو لنا أنَّ هذا النص يرسو على ذاته، ويفصح عن واقع معيش ولج إليه المذحجي مختلف عما اعتاده في الأندلس من وجوه وألسنة. واقعٌ تسربت إليه هموم ذات الشاعر في شاعرية مكثفة تتضح بأحادية القراءة لـ(مفهوم الغربة) التي تحثّ السير في أفق مجهول. لكن بإعادة النظر والفحص المتأني قد نجد فهمًا مغايرًا يكرس المعنى الإيجابي لـ(مفهوم الرحلة)، فقلما لفتت الرحلة انتباه المتلقين عند حديث الشعراء عن الغربة، ونستطيع أن نطبق على هذا المفهوم تخييلًا قريبًا من الواقع يتعلق بمبادئ الرحلة، وفوائدها العلمية والنفسية، وأحسب أن مثل هذه القراءة تستدعي نشاطًا ذهنيًا في تحليل الرموز الإحالية، ووضع حد لفضائها التخييلي.

ويتعامل التلقي مع النصوص بمداخل مختلفة تستجلي كثيراً من الأبعاد الدلالية، وتتطلب عناية خاصة تفتت آلياتها ومكان تمركزها، وتسبر فضاء حقائقها المتوارية. «وفي حين تعطي اللغة النص شكلًا مبدعًا ثابتًا ووحيدًا، فإنها -إضافةً إلى ذلك- تفتحُه على سُبل من التلقي ثرية. تكسِّر شكله الثابت الوحيد. فللغةِ -كل لغةٍ- دلالات وبنى لا متناهية تقع في المتلقي مواقع مختلفة، وتحمله على تأويل

المعاني والبنى»[33]. في شعرية عالية، تذهب بالقصيدة إلى مستويات متنوعة للطاقة الرمزية التي تمزج بين الأساليب الخبرية والإنشائية. وقد التحق بهذه الطاقة جمْلة من الشعراء كالكلاعي[34]، ومن شعره في النسيب وفقْد الشباب[35]:

توالت ليالٍ للغواية جُونُ ... ووافى صباحٌ للرَّشاد مُبينُ
ركابُ شبابٍ أزْمَعَتْ عنك رحْلةً ... وجيش مَشِيْبٍ جَهَّزَتْهُ مَنُونُ
ولا أكذبُ الرحمنَ فيما أُجِنُّه ... وكيف وما يخفى عليه جَنِينُ؟
ومن لم يَخَلْ أنّ الرِّياء يَشِينُه ... فمن مذهبي أن الرِّياءَ يَشِينُ
لقد رِيعَ قَلْبي للشَّباب وفَقْدِهِ ... كما ريعَ بالعِقْد الفقيد ضَنينُ
وآلمني وَخْطُ المشيب بلمّتي ... فَخُطَّتْ بقلبي للشجون فنونُ
وليلُ شبابي كان أنْضَرَ مَنْظَرا ... وآنَقَ مهما لاحَظَتْهُ عُيون
فآها على عيشٍ تَكَدَّرَ صَفْوُه ... وأُنْسٍ خلا منه صَفًا وحُجُون
ويا وَيْحَ فَوْدي أو فؤاديَ كلّما ... تَزَيَّدَ شَيْبي كيف بَعْدُ يكون؟
حرامٌ على قلبي سُكُونٌ بِغِرَّة ... وكيف مَعَ الشَّيب المُمِضّ سكون؟
وقالوا: شبابُ المرْءِ شُعْبَةُ جَنَّةٍ ... فما لي عراني للمشيب جُنون؟
وقالوا شجاكَ الشيبُ حِدثان ما أتى ... ولم يعلموا أنَّ الحديثَ شجون

تناولُ مشروع الكلاعي يستدعي إثبات القصيدة برمتها؛ لفهم المشهد الذي رسمه مازجًا فيه بين الأعراف الاجتماعية والتقاليد الثقافية في نظرتها للشباب والمشيب. هذا الفضاء ولَّد طاقةً تشكلٍ عرضت أمام المتلقي في بعض أشطرها جُملًا خبرية وأخرى إنشائية، تتحكم في النص في ظاهرة مميزة تجمع بين الذاتية والموضوعية التي أضفى عليها الشاعر شيئًا من إحساسه. لكن دراسة هذه الظاهرة تحتاج منفذًا ذا اتجاهات متعددة، فعلى الرغم من وضوح النص لوهلة إلَّا أنه يحمل قدرات تعبيرية وعبارات مجازية، فالليل غواية والصباح رشد، وفي المقابل الشباب ارتحال والمشيب موت، فالجامع اللوني واضح بين سواد وبياض يشكل -بطبيعة الحال- أيدلوجية فاشية في تلك الفترة، ويعبِّر عن صراع الرؤى، رؤية السواد شرًّا كالغواية والبياض خيرا، كالرشد ورؤية السواد جمالًا في الشباب، والبياض قبحًا في المشيب. وقد جاء هذا الطرح موضوعيًا في معظم الأبيات باستخدام الجمل الخبرية، ثم أردفت الذاتية في الأبيات: (٣،٩،١٠،١١)، مرتدية الأسلوب الاستفهامي للتعبير عن الحكمة. وتأخذ القصيدة بعدًا مختلفًا في التلقي بحسب سياق اللغة، إذ اتخذت أنماطًا متعددة في تشكلها، نمط بلاغي (فودي-فؤادي)، (سكون-سكون)، (جنة-جنون)، (حدثان-حديث)، ونمط سردي يستعين بالحوار (قالوا) في كشف تصدع نفس الشاعر. هذه المحطات اللغوية التي لم تستعص على الشاعر

تنسحب بدورها أمام المتلقي في دلالة مكثفة بين المترادفات والجناس بحسب العمق المعرفي. ثمة أسئلة تطرح فيما يتعلق بتلقي قصائد المكفوفين من الشعراء، أسئلة تبحث عن يقين ببراعة أولئك الشعراء لغة وخيالا، براعة توازي أقرانهم من المبصرين وقد تفوقها. «إنَّ المكفوف يستفيد كثيرًا من العلاقات اللفظية التي يتحدث بها المبصرون، فيشكل منها صورًا خاصة لمفاهيمه اللونية»[36]، «ثم إن المعرفة ليست حكرًا على الإدراكات الحسية، فهناك مسارب أخرى لها، لعلَّ من أهم ما أمكن للإنسان الاهتداء إليه منها: ذلك المستودع الذي يحوي الأفكار الفطرية، التي لا تستفاد من الأشياء، ولا هي مركبة بالإرادة، ولكن النفس تستنبطها من ذاتها، وهي تمتاز بأنها واضحة جلية بسيطة أولية»[37]. والشعر كلام يومي بإبداع صاحبه، فها هو التطيلي الأصغر(٣٨) صاحب الحس المرهف والشعور القوي يقول -وهو الضرير- واصفاً السيف[39]:

وأَبيض يحكي الموت فعلًا ودقةً ... فلولا شعاعُ الصَّقْلِ لم يبدُ عن نصلِ
يذيبُ بماءِ الصقلِ كل مُفاضةٍ ... فما تقع الغربانُ إلَّا على مُهْلِ
وقد عجمت دودُ النوائبِ نصلَهُ ... فعضَّتْ وما أبْدَت سوى أثرِ النملِ

فالنص عبارة عن كتلة لغوية استطاع التطيلي الأصغر تلوين صورها بعاطفته قبل بصره، وهذا الفهم ذا حدود ضيقة، حدود لا تبدو كاملة الإدراك للمتلقي، وليس في مستطاعه إدراكها إدراكًا تامًّا إلا إذا قرأ النص قراءة تتكئ على الفلسفة الظاهراتية التي تعتمد على الخبرة الحدسية في معرفة الظواهر ووعي الإنسان بهذه الظواهر. «وإذا كانت قيمة الصورة تتبع الإحساس بجدَّتها لدى المتلقي ومدى الإثارة التي تحدثها في نفسه، فمن الطبيعي أن تقل تلك القيمة في نظره بالتدريج كلما تدوولت الصورة، حتى تصير في النهاية لديه تعبيرًا مألوفًا أفقدته الألفة كل قيمته، وبتلك الألفة يعود المجاز من تلك الرحلة الفنية، لينتظم في إطار الحقيقة»[40]. وأظن أن التطيلي الأصغر الضرير تمكن من الإتيان بصورة مثيرة للمتلقي تمضي قدمًا في الإشادة بالسيف بالاعتماد على معجم (اللون والحيوان). وفي محاولة التعرف على ظاهرة الإشادة هذه أقول: تماهى اللون الأبيض مع اسم السيف (أبيض) في دلالة خاصة تربط البياض بالقوة، في حين نجد اللون الأسود للغربان يتماهى مع دلالة الضعف والجبن. ويأتي البيت الثالث ليعبِّر في صيغته المشفرة عن قوة هذا السيف وكثرة قتلاه، في زيادة لفظية تسترسل في المقارنة ضمنًا بين قدرة السيف في التصدي لصروف الزمان، وما أصابه من تثلم بسيط كأثر النمل.

إن تحويل التلقي في النص الشعري من فضاء إلى فضاء آخر هو «قضية تحوّل تشكيلي، وفكري، وثقافي في جوهر القصيدة، إذ هي تنتمي إلى روح الشاعر، وانشغالاته، وحالاته، وتطلعاته، وأحلامه»[41]. وبذلك تكشف القصيدة عن فوائد كبرى ودلالات شتى تُشيع في النفس مناخًا تخيليًّا تتالى فيه صور الحس الإنساني في «كون متفاعل، ومادة حيوية متواشجة العناصر والمكونات»[42]. هذا الكون هو وعاء (شكل) يختلف بحسب التجربة النفسية، ويُنجز فيه «فعل الإنتاج بكيفيات مختلفة، لا تنفي مع ذلك إحداها الأخرى»[43]. فالقصيدة لا تنفي المقطوعة والعكس كذلك. ومن هنا «يكون

المبدأ الجامع هو (الإركام) الذي حصره (كريماس) في المعنى، وفتحه (راستيي) على (الشكل والمعنى)، ومنحه (مفتاح) بعدًا تداولياً. لكن هذا الاختلاف لم يمنع من الحديث عن وظيفة محددة هي «ضمان انسجام الرسالة»[44]، ليأتي بعد ذلك دور المتلقي في فهم وتحليل تلك الأرضيَّة (قصيد، مقطوعة) التي شيَّد الشاعر فوقها عمارته الشعرية.

لعل فيما سبق ما يكفي للإنباء عن فضاء النصوص الشعرية في الأندلس، فضاءٌ كان هاجسه بلورة المحتوى في قالب نص طويل أو قصير، يتماشى وحركة النفس الشعورية. وأيًّا كان القالب فإنَّ الفضاء يشكل تصورات الشاعر وأحاسيسه المهيمنة على تحركاته وسكناته، ويكون المتلقي موكولًا بمهمة تحديد ملامح النص. إنَّ الناظر في المدونات الأدبية الأندلسية في عصري المرابطين والموحدين يقع على جملة من الشعراء الذين نظموا في القصيد المطول والموجز. وأرى -من خلال اطلاعي على مدونة الدراسة- أنَّ الموجز كان أكثر بحسب الباعث وراء نظمه. ومعلوم أنَّ «القصيدة هي في عرف النقاد ما تألَّف من عشرة أبيات فأكثر، أو سبعة فأكثر. وما دون ذلك فهو القطعة والمقطوعة»[45]. وبالعودة إلى مدونتنا نجد قصيدة لابن الجنان في الحج، يقول فيها[46]:

مذاكرةُ الذّكرى تَهيجُ اللّوَاعِجا … فعالَجْنَ أشجانًا يُكاثرْن عالجا

رِكابًا سَرَتْ بين العُذَيْب وبارق … نوافِيجَ في تلك الشّعاب نواعِجا

تيمَّمْن من وادي الأراك منازلا … فيطوين آلا في الأراك سَجاسجا

لهنّ من الأشواق حادٍ فإنْ وَنَتْ … حُداة يُرجّعْن الحنين أهازجا

ألا بِأَبِي تلك الركاب إذا سَرَتْ … هَوادِيَ يَمْلَأْنَ الفلاة هوادجا

تراهم سَوامًا من سراهم فأصبحوا … رسومًا على تلك الرسوم عَوالجا

لهم في منًى أسنى المُنا ولدى الصفا … يُرَجُّون من أهل الصَّفاء المناهجا

سما بهمُ طَوْفٌ ببيتٍ مطامح … أراهُمْ قبابًا للعُلى ومعارجا

فأبدوا من اللّوعات ما كان كامنا … وأَذْرَوا دموعًا بل قلوبًا مناضجا

ولمّا دنوا نودوا هُنَيّا وأقبلوا … إلى الرُّكن من كل الفجاج أدارجا

وقَضَّوا بتقبيل الجدار ولَثْمه … حقوقًا تُقَضّي للنفوس حوائجا

إذا اعتنقوا تلك المعالم خِلْتَهُمْ … أساورَ في إيمانها وجهالجا

فللّه ركبٌ يمّموا نحو مكة … لقد كَرُموا قَصْدًا وحلّوا مناسجا

أناخوا بأرجاء الرَّجاء وعرّسوا … فأصبح كلُّ مايز القِدْح فالجا

فبشرى لهمْ كم خُوّلوا من كرامة … فكانت لِما قد قدّموه نتائجا

بفتحهمُ بابَ القبول وللرّضا ... ووَفْدُهُمُ أضحى على الباب والجا
تميَّزَ أهلُ السَّبْقِ لكنَّ غيرهُمْ ... غدا هَمَجًا بين الخليقة هامجا
أيلحق جِلْسٌ للبيوت مَداهُمُ ... ولم يَلْه في تلك المدارج دارجا؟

***

فواحَربا لاح الصباح لمُبصرٍ ... وقلبيَ لم يُبصر سوى الليل إذ سَجا
لعلَّ شَفيعي أن يكون معاجلا ... لداء ذنوب بالشفّاء مُعالجا
فيُنْشِقُني بيتُ الإله نوافحًا ... ويُعبقُ لي قَبْرُ النَّبيّ نوافجا
فما لي لآمالي سوى حُبّ أحمد ... وَصَلْتُ له من قُرْبِ قلبي وشائجا
عليهِ سلام الله من ذي صَبابة ... حليفِ شَجًا يكنى من البعد ناشجا
ولو أنْصَفَتْ أَجْفانُه حَقَّ وَجْدِهِ ... سَفَكْنَ دماءً للدموع موازجا

افتتح ابن الجنان القصيدة بلفظتين مركّزتين تشعان دلالة (مذاكرة الذكرى)، تتمركز فيها فعالية رؤية شعرية موغلة في الواقع الذي تشتغل القصيدة على بثه في فضائها. ولعل هذه القصيدة تكون موطنًا للشاعر يلقي فيه عصا ترحاله بعد أن قطع المفازات عبر لغة شعرية تنطوي على حالة شعورية تفسح -منذ الوهلة الأولى- للمتلقي مجالًا رحبًا لتأملها. إن حالة الشاعر يمكن رصدها في كل لفظ من ألفاظ النص ظاهرًا وباطنًا. إن القصيدة «تُبيّن عن خصائصها كقصيدة شفوية، ترتكز أسس الخطاب الشعري فيها على محاولة التأثير النفسي، والذهني، والجمالي على السامع»[47] فاختارها الشاعر؛ ليرسم مشاهد مكتملة من رحلته للحج؛ لذا نجد في الأبيات تفاصيل تشيع في مناخ ديني سام. إن هذا المشهد بمختلف صوره وتفاصيله يرصد معالم مسير الرحلة الدينية: الطريق، الركاب، المناسك، تقبيل الكعبة، زيارة بيت الله، وقبر النبي صلى الله عليه وسلم. وحتى يتمكن المتلقي من استكمال ملامح النص لابد أن يقف على بنية تشكل سلطة نموذج متخيل لذلك العبد المسلم الذي أدى ركن الإسلام الخامس، ثم التجأ إلى ربه يبثه همومه، ودموعه، ويطلبه الصفح والغفران. ولقد دُعمت تلك المشاهد بجناس توزع على النص مانحًا إياه شكلًا فنيًّا، وإحساسًا عذبًا: (اللواعجا، عالجا، صفا- الصفاء)؛ مما سمح للنص بالإفصاح عن أحاسيس خلعها الشاعر اتساقًا مع الموقف.

«أما المقطوعات فقد يقول قائل: بأن قصر أبياتها لا يسمح للشاعر أن يمهد لموضوعه بمقدمة، أو ربما نقول: بأن هذه المقطوعات ما هي إلا بقايا لقصائد طويلة ضاع معظمها. ومن بين ما ضاع مقدماتها»[48]. ولنأخذ -على سبيل المثال- مقطعة ابن سلمة[49]، وهو يخاطب السلطان[50]:

إلـى الحضـرة العليـاءِ، يسـتبقُ العَبْدُ — وفـي القُـرْب منهـا والدُّنُـوّ هو القَصْدُ
إلــى حضـرة الولــي الإماريــة التــي — تبلّــج فيهــا العَــدْلُ وابتسـم السَّــعْدُ
وفيهـا وجـود الــمَرْءِ للديـن والدُّنـا — وقـد خصَّهـا بالرحمـةِ الصَّمَـدُ الفَـرْدُ

لقد أتى مقطع ابن سلمة الشعري ممهورًا بمكون من مكونات الرسالة وهو (المرسل إليه)، فعلى الرغم من بساطة النص ظاهريًا إلَّا أن المتلقي المتمعن ليجد رمزية شعرية يحملها (المرسل إليه). وكأن (كاميرا) الرمز الشعري مصوبة تجاه هذا المرسل إليه (السلطان)، لكن ماذا عن (محتوى الرسالة)؟! هل هي داخلة في الرمزية؟ أم أن النص مبتور وضاع جزء منه؟ والصواب - فيما أرى- أن المقطعة مكتملة؛ لأن غاية الرسالة المديح للسلطان والديار التي يحكمها، وهكذا تمت الرسالة دون زيادة.

لكـن هـذا الأمـر - فيمـا أظـن- لا ينطبـق علـى كافـة النمـاذج. ونسـوق مثـالًا لذلـك، مقطعـة لابـن جـودي القيسـي، يقـول فيهـا[51]:

سـقى الله دَهْـرًا ضَـمَّ شَـمْلَ مَـوَدَّةٍ — وجَمَّـعَ إخْـوانَ الصفـاءِ بـلا وَعْـدِ
بمينـاءَ تَعْلُوهــا الريــاحُ بَلِيلَــة — وتنظـرُ منهـا الشـمسُ بالأعيـنِ الرّمْـدِ

اتخذت مقطوعة ابن جودي القيسي منحى اختزاليًا، استطاع الربط بين النص والتجربة التي تولد عنها، وهذا ملمح يصطاده المتلقي منذ القراءة الأولى، تتضافر فيه الذاكرة والخيال؛ لاستحضار زمن جميل نلتمسه من التجربة الشعرية التي مؤادها اجتماع الأحبة.

و«تبـدو الشـاعرة الأندلسـية قصيـرة النفس، فأكثـر شـعرها مقطعـات، وهو يخلـو من القصائد المطـولات فـي مختلـف الأغـراض الشـعرية»[52]. ولـو تأملنـا النتـاج الشـعري الأندلسـي؛ لوجدنـاه -على الرغم من قصره الشـكلي- ذا قيمة فنية وشـعورية تسـفر عن عاطفة منسـابة ومهارة شـعرية. ولعلنا نجد شيئًا من ذلك في رد حفصة الركونية على أبي جعفر بن سعيد[53]:

لَعَمْــرُكَ مــا سَــرّ الريــاضَ وصالُنــا — ولكنــه أَبْــدى لنــا الغِـلَّ والحَسَـدْ
ولا صَفَّــقَ النَّهْــرُ ارتياحًــا لقُربنــا — ولا صَــدَح القُمْــرِيُّ إلا لمــا وَجَــدْ
فــلا تُحْسِــنِ الظَّــنَّ الــذي أنــتَ أَهْلُــه — فمــا هــو فــي كل المواطــن بالرَّشَــدْ
فمــا خِلْــتُ هــذا الأُفْــقَ أَبْــدى نُجُومَــهُ — لأمـرٍ سـوى كـي مـا تكـون لنـا رَصَـدْ

يحيل نص حفصة على وقائع -وإن كانت تخييلية- إلا أنها مليئة بعاطفة تتوفز في قلبها، فمظاهر مشاركة الطبيعة لوصال الشاعرة بأبي جعفر أسفر عن غير ما يُظن، فسرور الرياض، وتبدي النجوم (رؤية) حقد ومراقبة، وصوت النهر، وتغريد القمري (استماع) ليس ارتياحاً. ونستشف من ذلك كله سوء ظن الشاعرة وتشاؤمها الصادر عن معاناة خاضتها إبداعيًا؛ لتكوّن متخيلًا موضوعيا (متخيل الحب)، وما اختلاف الظن بينها وبين أبي جعفر إلَّا ضرب من الاستبطان، ينيخ أمام المتلقي امتدادًا فضائيًا لتجربة شعورية انفعالية.

«وعلى الرغم من قصر بعض المقطوعات -أحيانًا- إلّا أن المهارة الشعرية تضمنها أقصوصة تامة تعبر عن لحظة أو إيماءة عابرة، أو تشير إلى موقف إنساني، أو تشرح فكرة معينة»[54]. كما في قول المذحجي ردًّا على أبي الجزّار الذي داس النرجس في الروضة[55]:

يـا واطـئَ النرجـس بالأرجـلِ   مـا تستحي أن تَطَـأَ الأعْيُـنَ بالأرْجُـلِ؟

فالعبرة في مقطوعة كهذه بالشعرية لا بعدد الأبيات. ولكي يعي المتلقي الأقطاب الفضائية التي اعتمدها شعراء المرابطين والموحدين، فلا بد له من الواعي في القراءة، لكن ليست هذه القراءة الوحيدة الممكنة.

وتستهدف دراسة التلقي الكشف عن أثره تحت أستار الشكل والمعنى، إذ كان الشعر مرآة صافية لما يعتمل في النفوس. ومن هنا برز -في هذا الإطار- شعراء مزجوا ما كان يدور في ساحة الأندلس اجتماعيًا، ودينيًا، وعمرانيًا في أنساق لها دلالتها، أنساقٌ تسبح في فضاءات مختلفة يُؤولها المتلقي، الأمر الذي يجعلنا «ندرك سحر الشعر وقدرته على التأثير العميق في وجدان المتلقي وتحفيزه على الانتصار للموضوع الشعري بشحنته الإنسانية الكبيرة»[56].

لقد حاولنا في هذا السياق الإتيان بمزيج من أمشاج التلقي التي بنت الوجود الإنساني، وتفاعلت بين البناء العمراني والتيار الاجتماعي، ناهيك عن قدرة التلقي على التجاوب مع الواقع والمتخيل، وتوظيف الرموز، وتنويع الأساليب؛ لإبراز المعاني الشعرية. وعودة على ما أثبتنا أسسه في هذا المطلب وجدنا رعيلًا من الشعراء اهتموا بالتلقي الديني، والتعويل على تقانات اللغة، ومنهم من لوّن نصَّه، وتفنن في تظليله بالحديث عن الذكرى والرحلة. وأيًّا كانت الوسائل التي هيمنت على أنماط التلقي؛ فإنها تلتقي في كونها نسقًا يدل على مبلغ نجاح الأندلسيين.

الحواشي:

(١) كارل فييتور، كارل (و) ديترستمبل، وولف (و) شولس، روبرت (و) ياوس، هانس روبرت (و) شافر، جان ماري: نظرية الأجناس الأدبية، تعريب عبدالعزيز شبيل، مراجعة: حمّادي صمّود، العدد (٩٩)، ط١ (جدة: النادي الأدبي الثقافي، ١٤١٥ه/١٩٩٤م)، ص١٥٧.

(٢) ناوي، يوسف: شعرية الغامض (دراسة)، ط١ (الرباط: دار أبي رقراق للطباعة والنشر، ٢٠١٦م)، ص١٨١.

(٣) رحيم، مقداد: رثاء النفس في الشعر الأندلسي، ط١ (عمّان: جهينة للنشر والتوزيع، ١٤٢٧ه/٢٠٠٧م)، ص٢١.

(٤) L'imaginaire medieval ، Gallimard، Paris، ١٩٨٥، p:١٨. نقلاً عن: ابن رمضان، فرج: صورة الأم في المتخيل العربي- حكاية ألف ليلة وليلة (جُوْدَرْ بن عمر وأخويه)، ط١ (صفاقس، تونس: دار محمد علي الحامي، ٢٠٠٦م)، ص٨-٩.

(٥) الغزالي، عبدالقادر: الشعرية العربية- التاريخية والرهانات، ط١ (اللاذقية: دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٠م)، ص٣٧.

(٦) الحباشة، صابر: المنحى الدلالي- دراسات في الاشتراك الدلالي ووجوه المعنى، ط١ (عمّان: دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع، ١٤٣٤ه/٢٠١٣م)، ص٧٩.

(٧) الإدريسي، يوسف: التخييل والشعر- حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، ط١ (بيرت: منشورات ضفاف، الجزائر: منشورات الاختلاف، الرباط: دار الأمان، ١٤٣٣هـ/٢٠١٢م)، ص٢١٥.

(٨) الشنطي، محمد صالح: في النقد الأدبي الحديث، ط٣ (حائل: دار الأندلس للنشر والتوزيع، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م)، ص٣٠.

(٩) الإدريسي، يوسف: مفهوم التخييل في النقد والبلاغة العربيين- الأصول والامتدادات، ط١ (الرياض: دار وجوده للنشر والتوزيع، ١٤٣٦ه/٢٠١٥م)، ص١٢٠.

(١٠) المناصرة، عز الدين: جمرة النص الشعري (مقاربات في الشعر والشعراء، والحداثة والفاعلية)، ط١ (عمَّان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ١٤٢٨ه/٢٠٠٧م)، ص٢٩٥.

(١١) عروس، بسمة: التفاعل في الأجناس الأدبية- مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة، ط١ (بيروت: مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠١٠م)، ص٩٤.

(١٢) العوري، حسين: الخطاب الشعري ووظائف التخييل عند القرطاجني، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، تونس- منوبة، ٢٠١٢م، العدد (٥٧)، ص٢٢٠.

(١٣) شعرية الغامض، ص١٨٣.

(١٤) العلاق، علي جعفر: الشعر والتلقي- دراسات نقدية، ط١ (عمَّان: فضاءات للنشر والتوزيع، ٢٠١٣م)، ص٥٧.

(١٥) القرطاجني، أبو الحسن حازم بن محمد: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجه، ط١ (تونس: دار الغرب الإسلامي، ١٩٦٦م)، ص٢٥٠.

(١٦) الكريم، مصطفى عوض: الموشحة، د.ط (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٥م)، ص٢٥.

(١٧) الجمل، إيمان: فن الرقوش في الشعر الأندلسي- العصر الغرناطي نموذجاً (الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٦م)، ص١٤٢.

(١٨) ابن خلدون، أبو زيد عبد الرحمن بن محمد: مقدمة ابن خلدون، د.ط (بيروت: دار إحياء التراث العربي، د.ت)، ٣٩٠/٣.

(١٩) انظر: الحديث عن شكل الموشحات: ستيرن، صمويل م: الموشح الأندلسي، ترجمة وتقديم وتعليق عبدالحميد شيحة، ط٢ (القاهرة: مكتبة الآداب، ١٤١٧ه/١٩٩٦م). وانظر: بو زينة، محمد: أشهر الموشحات ومعارضاتها، ط١ (الحمامات- تونس: منشورات محمد بو زينة، ١٩٩٥م).

(٢٠) المهر بن فرس: هو عبدالرحمن المعروف بالمهر بن فرس، قتله الموحدون؛ لأنه شق عصا الطاعة عليهم. انظر: ابن سعيد المغربي: المغرب في حلى المغرب، حققه وعلّق عليه شوقي ضيف، ط٤ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٤م)، ٣٩٦/٣. وانظر: المقري التلمساني، أبو العباس أحمد بن محمد: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، د.ط (بيروت: دار الكتاب العربي، د.ت)، ٤٢٠/٢.

(٢١) المغرب في حلى المغرب، ٣٩٦/٣.

(٢٢) مطرّف: هو أبو الحسن مطرف بن مطرف الغرناطي. انظر: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ١٠٠/١وما بعدها.

(٢٣) المغرب في حلى المغرب، ٣٩٦/٣.

(٢٤) أمين، أحمد: ظهر الإسلام، ط٥ (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٣٨٨ه/١٩٦٩م)، ١٥٤/٣.

(٢٥) بو فلاقة، محمد سيف الإسلام: الثابت والمتغير في النص الشعري الأندلسي، ط١ (القاهرة: المكتب العربي للمعارف، ٢٠١٦م)، ص٥٤٤.

(٢٦) ابن قزمان: الديوان، دراسة وتحقيق ف كورنيطي (مدريد: المعهد الإسباني العربي للثقافة، ١٩٨٠م)، ص١٨٠.

(٢٧) جمال حسني علي: صورة النار في الشعر المعاصر- مصادرها، دلالتها، ملامحها الفنية، يوسف (القاهرة: دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩م)، ص٤٨.

(٢٨) ابن الخطيب، أبو عبد الله محمد بن عبد الله لسان الدين: الإحاطة في أخبار غرناطة، شرحه وضبطه وقدم له يوسف علي طويل، ط١ (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م)، ٣٦٤/٤.

(٢٩) السابق، ١٣٦/٤.

(٣٠) الشعر والتلقي، ص٧٨.

(٣١) الربيعي، أحمد حاجم: غسق الشعر الأندلسي- دراسات في الأدب الأندلسي، ط١ (بيروت: الدار العربية للموسوعات، ١٤٣٤ه/٢٠١٣م)، ص٩٧-٩٨.

(٣٢) الإحاطة في أخبار غرناطة، ١٣١/٤.

(٣٣) شبيل، الحبيب: صناعة المعنى وتأويل النص، أعمال الندوة التي نظمها قسم العربية من٢٤-٢٧ أفريل ١٩٩١م،

من النص إلى سلطة التأويل، ص٤٥٠.

(٣٤) الكلاعي: هو سليمان بن موسى بن سالم بن حسان الحميري الكلاعي، بلنسي الأصل، يكنى أبا الربيع، ويُعرف بابن سالم، كان بقية الأكابر من أهل العلم بصُقع الأندلس الشرقي، ريَّانَ من الأدب، كاتباً بليغاً. له تصانيف عدة منها: (مصباح الظلم)، و(الامتثال لمثال المنبهج في ابتداع الحكم واختراع الأمثال). استشهد سنة٦٣٤ه في الكائنة على المسلمين بظاهر أنيشة، وهو مقبل على العدو الكافر. انظر: الإحاطة في أخبار غرناطة، ٢٥٤/٤وما بعدها.

(٣٥) السابق، ٢٥٨/٤-٢٥٩.

(٣٦) العلواني، حسام بدر جاسم حمادي: شعر المكفوفين في الأندلس-دراسة نفسية فنية، ط١ (الأردن، العراق: دار غيداء للنشر والتوزيع، ١٤٣٥ه-٢٠١٤م)، ص٧٢.

(٣٧) الفيفي، عبدالله المغامري: الصورة البصرية في شعر العميان- دراسة نقدية في الخيال والإبداع، ط١ (الرياض: النادي الأدبي، ١٤١٧ه/١٩٩٦م)، ص٣١٥.

(٣٨) التطيلي الأصغر: أبو إسحاق إبراهيم بن محمد التطيلي الضرير، نشأ بقرطبة وسكن إشبيلية، من شعراء المائة السادسة، اشتهر بالشعر. انظر: ابن الأبار القضاعي، أبو عبد الله محمد بن عبد الله: تحفة القادم، تحقيق إحسان عباس، ط١ (بيروت: دار الغروب الإسلامي، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م)، ص٣٩. وانظر: الصفدي، صلاح الدين خليل بن ايبك: الوافي بالوفيات، تحقيق واعتناء أحمد الأرناؤوط، وتركي مصطفى، ط١ (بيروت: دار إحياء التراث العربي، ٢٠٠٠م)، ٧٨/٦.

(٣٩) تحفة القادم، ص٤٠.

(٤٠) طبل، حسن: المعنى الشعري في التراث النقدي، ط٢ (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م)، ص٩٢.

(٤١) عبيد، محمد صابر: بلاغة القراءة- فضاء المتخيل النصي (التراث، الشعر، السينما)، ط١ (إربد-عمَّان: عالم الكتب الحديث، ٢٠١٠م)، ص٧١.

(٤٢) التفاعل في الأجناس الأدبية، ص٣٧.

(٤٣) ابن الشيخ، جمال الدين: الشعرية العربية- تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي، ترجمة مبارك حنون، ومحمد الوالي، ومحمد أوراغ، ط٢ (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ٢٠٠٨م)، ص٧٠.

(٤٤) بندحمان، جمال: الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري- التشعب والانسجام، ط١ (القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١١م)، ص١١٨.

(٤٥) الطيب، عبدالله: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط٣ (الخرطوم: دار جامعة الخرطوم للنشر)، ٩/٣.

(٤٦) الإحاطة في أخبار غرناطة، ٢٣٦/٢-٢٣٧.

(٤٧) صناعة المعنى وتأويل النص، من النص إلى سلطة التأويل، ص٤٤٥.

(٤٨) الصفَّار، ابتسام مرهون: فضاءات في الأدب العربي القديم، ط١ (عمَّان: دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤٢٩ه/٢٠٠٨م)، ص١٣١.

(٤٩) ابن سلمة: هو عمر بن خلاف بن سليمان بن سلمة، من أهل شابش، يكنى أبا علي، كان فقيهاً أديباً مكثراً، شهير المكان بجهته، مولعاً بمكاتبة الأدباء وتقييد ما يصدر عنهم، مؤرخاً من أهل النباهة والعناية. ألف كتاباً سماه (نخبة الأعلاق، ونزهة الأحداق في الأدباء)، كان حيًّا في سنة٦٠٥هـ. انظر: الإحاطة في أخبار غرناطة، ١٣٦/٤وما بعدها.

(٥٠) السابق، ١٣٧/٤.

(٥١) نفسه، ١٣٦/٤.

(٥٢) أبو زيد، سامي يوسف: الأدب الأندلسي، ط٢ (عمَّان: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ١٤٣٧ه/٢٠١٦م)، ص٢٥٠.

(٥٣) الإحاطة في أخبار غرناطة، ٢٧٨/١.

(٥٤) محسن، إنقاذ عطا الله: السرد القصصي في الشعر الأندلسي - دراسة نقدية، ط١ (عمَّان: دار غيداء للنشر والتوزيع، ١٤٣٥ه/٢٠١٤م)، ص٢٥٥.

(٥٥) الإحاطة في أخبار غرناطة، ١٣١/٤.

(٥٦) بلاغة القراءة، ص٩٣.

تجليات العشق

في ديوان (ليلى وقيس على الفيس بوك) لأحمد العجمي

رضوان السائحي- المغرب

إن القضايا الإنسانية تنجذب إلى جوهر الحياة بمجرد أن توضع تحت مجهر الشعر، حيث يبدو كل شيء متلألئاً برّاقًا ومتخمًا بكل التكهنات اللغوية التي تقيّه من شوائبه، وتخفي حقيقته وماهيته؛ لأنّ الشاعر «لا يعبر بشكل مباشر عن الأفكار والقضايا؛ فتأتي أشبه بحمل مجردٍ جامدٍ أو كأنها هيكلٌ عظميٌّ، بل إنه يتمثل الأفكار والقضايا، وتسري في أعماقه مسرى الدم، فتصبح جزءًا منه لا ينفصل عن كيانه، فيكون بوسعها أن تتسرب إلى شعره كأنّها كامنة فيه دون أن توحي بأي نشاز أو تجريد»[١]. وبالشّعر استطاع العرب منذ القديم إبرازَ قيمةِ الحُبّ إلى جانب العديد من الموضوعات الشعرية.

ولقد اهتم الشعراء العرب بقضايا الحب وموضوعاته، وحدّدوا أسماءه حسب درجاته وصفاته، وأعلوا من شأنه وقيمته في الحياة، وساعدت جماليةُ اللغة العربية الناسَ في البحث عن أسرار معاني الحب، من خلال عنايتهم بمفرداته، ومراتبه فكان العربي «يعتبر الكلمة دليل حياة، ومنها ينفذ إلى معرفة الحياة، وبها يعبّر عن أدق الأحاسيس، وأبعد الصور عن الخيال»[٢]، خاصّة وأنّ الشّعر لا قيمة له، حسب أفلاطون، إلّا إذا كان صادرًا عن عاطفةٍ مشبوبة، وإلهامٍ يعتري الشاعر يشبه النشوة الصوفية، أو نشوة النبوة، أو وجد الحب[٣].

وعلى الرغم من مرور زمنٍ طويل على قصة الحب الخالدة لقيس وليلى، فإنّ تداعياتها

واستطالتها لا تزال تُرخي ظلالها على قصص الحب وباقي الفنون الأخرى: كالشّعر، والمسرح، والسينما، وغيرها إلى جانب قصص العشق العربية الأخرى. والشاعر البحريني أحمد العجمي يبعث الروح من جديد في هذه القصة التراثية عبر ديوانه (ليلى وقيس على الفيس بوك - ملخص الجنون) محاولًا إبراز أهمية الحب عند العرب قديماً، ومقارنته بالحب بين الناس في الوقت الحاضر الذي سيطرت فيه (التكنولوجيا) الرقمية على جميع مناحي الحياة، وهو بذلك «لا يعبّر عن الحياة، بل يخلق حياة أخرى معادلة للحياة، وأكثرها صدقًا وجمالاً»[1].

والديوان الشعري الصادر شراكةً عن (الرافد ميديا) و(دار الفراشة) هو عبارة عن تجريب شعري، استطاع من خلاله الشاعر مزج قصة حب مستسقاة من التراث العربي بما هو آنيّ، أي: طريقة العشق عبر إحدى تقنيات التواصل الاجتماعي (الفيس بوك)، أراد من خلاله إبراز تطور التواصل بين العشاق واختلاف طرق التعبير عن مشاعرهم، واختلاف مواقفهم تجاه الحياة عبر حوار شعري بين شخصيتين تراثيتين.

جاء الديوان على شكلٍ حوار شعري، أو بالمفهوم الحديث (شات) بين ليلى وقيس، عبر تقنية التواصل الاجتماعي (فيسبوك)، وهو بمثابة محطة وقوف لسيرورة زمنية، من أجل التمعن في جوهر الحب بكل عفوية وحرية، والدعوة إلى إحياء تقاليد الحُبّ التراثية من طرف ليلى، والتحرر من تقاليد المجتمع القبلي الصحراوي، والانفتاح على مختلف مظاهر التطور الحضاري من طرف قيس.

إنّ ثيمات الحب، والقبيلة الصحراوية، والمدينة الحديثة، هي أقانيم ثلاثة، شكّلت معالم أحمد العجمي الشعرية؛ لاكتشاف مكنون الإنسان المعاصر، منطلقًا من فضاء صحراوي عربي قديم، تربط بينهما قناة لغوية تتمثل في لفظة (الحب) التي لا تتغير لغويًّا، لكنّ شرارتها تختلف كليًّا بين العالمين.

والحوار في الديوان يستجلي قيم الحب بمفهومه العذري والروحي، وقيمه الاجتماعية الذي عاشه قيس وليلى في المجتمع الصحراوي-القبلي، وكيف يتماهى هذا الحب في الوقت الحاضر مع القيم والمفاهيم الحضارية الحديثة المتطورة، حيث أنشأ أحمد العجمي هذا الحوار الشعري؛ لإحياء مفهوم العشق الذي كان سائداً ، وتركه تحت جذوة الحضارة؛ لاختبار قدرته على الصمود في مجتمع لم يعد أفراده يولون كل اهتمامهم للمشاعر والعواطف، بل باتت تسيطر على تفكيرهم وأولياتهم صور أخرى تدخل في تدابير الحياة

العصرية ذات الإيقاع السريع، مجتمع تتحكم فيه نظم اجتماعية، وفكرية، وفلسفية، وحضارية، وثقافية.. تختلف كليًّا عن الحياة البسيطة في مجتمع القبيلة. تقول ليلى:

«هذا قلبي يريد الاحتفاظ بحريّته

ويقرأ (روميو) و(جولييت)،

فالسفر رائع، حينما تحلّق الأصوات

مع بعضها

إن تنقلي معك من عذاب إلى عذاب

وسط المدن الرأسمالية،

سيعمّق من خبراتنا في الحب

وسيحرّرنا من الرمال

والحدود غير المكتشفة».

ويكشف الشاعر عن مفردات الحُبّ المتجلية في نواحي الحياة الآنية، ويعرّي عن الأيقونات الحضارية التي تتقاطع مع فكرة الحب التي كانت سائدة قديما، فقيس في المجتمع الصحراوي كان مجنونًا بحُبّ ليلى لا يشغله شاغل، وسط عالم صحراوي يخلو من كل المعالم المدنية، لكنّ قيسًا الذي استحضره الشاعر إلى حافة المدينة الحديثة، اصطدم بحضارتها وانبهر بومضاتها وسحرها، فسيطرت عليه، وأعادت ترتيب المشاعر في قلبه:

«أحسست برغبة شديدة

في التعرف إليك يا ليلى».

كما أحدثَ الشاعرُ تموّجا صارخًا في انسياب العاطفة منذ القديم، وحفّز ذاكرتنا على التساؤل حول شؤون العشق، هل حقًّا- لا يزال الحب بنفس القيمة التي كان عليها قديما؟ هل أثّرت مظاهر ومتطلبات الحياة الحديثة على بعض جوانبه، وعملت على تشذيبه؟ وهل امتلك قيس وليلى التوهج

العاطفي نفسه الذي امتلكاه في المجتمع الصحراوي؟ يقول قيس:

«حبيبتي المجنونة

كم من الساعات تحتاجين

لتتعرفي على جسدك الجديد

الذي تخلص من صحرائه؟

ثمة انعطافات في الحب،

تصيح في داخلنا».

إن تجليات الحوار الشعري تكشف دخول عناصر حضارية دخيلة في علاقتهما الوجدانية، غيَّرت من مفاهيمهما وتفكيرهما تجاه الحياة الآنية، وملأت مخابئ كانت مخصصة -فقط- للمشاعر والعواطف:

«يا ليلى، العالم تغيّر

ومنجزات العلم تتيح لي السفر

إلى شفتيك إلكترونيا

ومن معبر الزمن الجديد

أدخل غرفة نومك كي أنعش روحي

ولن تستطيع الأعراف الصحراوية

منعنا، أنا وأنت، من التطاير

فوق قمم ناطحات السحاب».

إن الحياة العربية قديمًا كانت تطغى عليها العاطفة، وكانت «الحياة الغرامية الخصبة التي عمَّت جزيرة العرب تمثل تيارا آخر من معاناة الحب، وتضعنا إزاء رومانسية قديمة، قوية زاخرة بألوان غريبة من العواطف، والتأمّلات، والاتجاهات»(٥).

«أكاذيب مشتعلة،

دائمًا ما تسوقها لي،

وفي يوم ما ستعرف يا فتاي

أنّي مولعة بك».

يختلف الإيقاع الشعري في الحوار من موضع إلى آخر على رقعة الديوان، بفعل اختلاف المواقف الوجدانية والفكرية لكل من قيس وليلى، وكلُّ دلالة لفظية يتم شحنها بمجموعة من الإيحاءات والعلامات الزاخرة عبر مستويات لغوية راقية، تتسم بنبرات عاطفية إنسانية، تؤكد حضور شفرات أخلاقية، وقيم وجدانية حيوية دالة على رسوخ الحب في وجدان الأفراد، يقول قيس:

«آهِ، لو تفهمت، أسلوبي الجديد،

ليلى، لم تعد الذكريات تطاردني،

فأنا مشغول باكتشاف الدنيا».

وتجيبه ليلى:

«فالحب ليس كلمة تغلق مجرى الحياة

إنه استيقاظ ضد المجهول

ضد أي حائط يمنع الخروج

من الماضي».

وعلى الرغم من محاولات قيس المتكررة طوال الحوار (الشات)؛ لإقناع ليلى بإيجابيات هذا العصر، وفوائد آلياته المتطورة في خدمة الحب والعلاقات الإنسانية، فإنّ ليلى لا تقتنع بما يسوقه لها من دلائل ومبررات قائلة:

«إنها مجرد كلمات،

إنما الحقيقة أسطع من الثلج.

.. ..

.. ..

وأشعر أنك، بصمت، تتسلل

إلى الملاهي الليلية، كمكافح من أجل

تعلم الهروب إلى الذات».

إن الإنسان في كل عصر يبحث عن الحُبّ؛ لأنه يومن به، ولأنه يحتاجه «ولأن الحُبّ اضطراريا أم اختياريًّا شغل حيّزا كبيرًا من تفكير الناس. والرأي يتجه بوضوح نحو القول بأنه خارج عن إرادة الإنسان، وليس فيه يد أو حيلة»[٦]. وفي العصر الحالي بات الإنسان العربي الحالي يحرص حرصًا شديدًا على البحث عن الحبّ الحقيقي والتشبث به؛ تنفيسًا عن ضغوط الحياة، والأجواء التي باتت من حوله جد متأزمة، وحالات الدمار والحرب التي باتت تعيشها الدول العربية، والانتكاسات المتكررة بسبب فشل الثورات الربيعية التي يخيل أنها ستأخذه إلى شاطئ الأمان، بالإضافة إلى الظروف الاقتصادية والاجتماعية، وسبب مضايقات الحياة هذه. أصبح الحُبُّ تنفيسًا عن كل هذا، مثلما كان الحب العذري في أوائل الدولة الأموية «حيث انتشر وتناقلته الأفواه، فكان تنفيسًا للناس عن جو النزاعات السياسية، والمؤامرات، والدسائس الأموية، أو تكفيرًا عن مجتمعات الشُّرب، واللهو، والمجون»[٧]، يقول الشاعر أحمد العجمي في (ملخص الجنون):

«العشق سيد القوانين المضادة

للموت في الظلال،

وهو، على الدوام، السحر الأعظم

القادر على تتويج الحياة

بزهور لا تذبل».

الحواشي:

(١) الصباغ، رمضان: في نقد الشعر العربي المعاصر-دراسة جمالية، ط١ (الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٢م).

(٢) المكتب العالمي للبحوث: الحب عند العرب، د.ط (بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة).

(٣) في نقد الشعر العربي المعاصر-دراسة جمالية.

(٤) السابق.

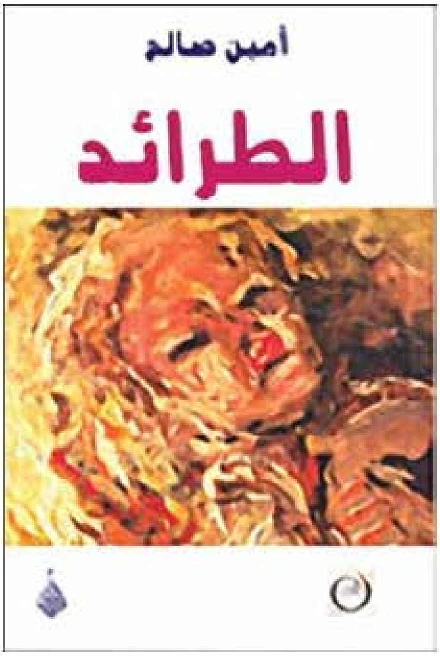
(٥) الحب عند العرب.

(٦) السابق.

(٧) نفسه.

طرائد أمين صالح
(دراسة في سيميائية العنوان)

د. أميرة بنت علي الزهراني - السعودية



مقدمة:

تطمح هذه الدراسة إلى تقديم تحليل جمالي وفق مقاربة نقدية سيميائية للعنوان الأساسي الذي يحمله غلاف المجموعة القصصية (الطرائد)[1] للكاتب البحريني أمين صالح[2].

ثمة مرتكزات، رأت الباحثة ضرورة الإشارة إليها قبل البدء بالمناقشة والتحليل:

أوّلًا- أنّ العنوان (الطرائد) لم يكن -كما جرت العادة- عنوان إحدى قصص المجموعة، إنما هو خطاب مستقل، متخم بالإيحاءات الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، والأيديولوجية، تنضوي تحته، وتتفق مع مغزاه الإيحائي جميع قصص المجموعة بشخوصها وأحداثها، في وحدة سردية متصلة، أقرب إلى الفن الروائي من القصص القصيرة المستقلة، عاكسة رؤية المؤلف عن الحياة، والوجود، والحريّة على نحو ما سيتضح أثناء المقاربة السيميائية للعنوان.

ثانيًا- أنّ صورًا (أيقونات) ما بين صور (فوتوغرافية) جاهزة، أو رسم تشكيلي، أدرجها الكاتب ضمن القصص، شكّلت نصًّا سرديًّا بصريًّا مستقلاً، يفي بمحتوى خطاب العنوان. تحمل الصور ترقيمًا تسلسليًّا للقصص المدرجة، لا تختلف في مدلولاتها سيميائيًّا عن ملفوظات نصوص القصص. وهذه المراوحة في الحكي بين النص السردي والنص

البصري للصورة هي طريقة سردية، تعد مبكرة بالنظر إلى تاريخ المجموعة، إن لم تكن نادرة الوجود حتى الآن.

العنوان: الأهمية والوظيفة:

يأتي تعريف العنوان عند (H. fournir) بوصفه مجموعة من العلاقات اللسانية قد ترد في مطلع النص؛ لتقوم بتعيينه، والإعلان عن فحواه، وترغيب القرّاء فيه[3]. ويعدّ العنوان علامة سيميائية، تشكّل الأفق الأول لتلقي نص ما وبناء القراءة عليه. العنوان ليس مجرد عتبة ولاحقة من لواحق الكتاب؛ لحفظ هويته، أو لمجرد الإعلان الإشهاري الإغرائي التسويقي، بل هو توجه يكتسب عناية خاصة من قبل المؤلف المبدع الذي يعي تمامًا أهمية اختيار عنوان عمله، والمقاصد التي يرميها وراء هذا الاختيار، وقيمته الاعتبارية من حيث هو (نص مستقل)، يضيف للنص الإبداعي ويؤازره، ويحفّز على القراءة الفاعلة للنص.

للعنوان وظائف متعددة، حددها (جيرار جينيت) في كتابه (العتبات) على النحو التالي:

- **الوظيفة التعيينية:** وهي التي تشير إلى هويّة النص وانتمائه.
- **الوظيفة الوصفية:** فالعنوان يصف ويشرح العمل أو النص، وصف ساكن لنص متحرك.
- **وظيفة المدلــول:** فكما أن للعنوان وظيفة دلالية للنص، فإنَّ له -أيضًا- وظيفة المدلول؛ لأنه يعد نصًا قائمًا مستقلًا بكل ما يتعلق بتلك الوظيفة من إيحاء، وتلميح، وأدلجة، وتناصّ، ومفارقة....
- **وظيفة الإغراء:** فللعنوان جاذبيته وغوايته اللتان تستفزان المتلقي لفك رموزه واقتناته في آن معًا[4].

تأتي أهمية العتبات بشكل عام -والعنوان أحدها- في أنها تبرز «جانبًا أساسيًا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية، ولبعض طرائق تنظيمها وتحققها التخييلي، كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية، تمكن النصّ من الانفتاح على أبعاد دلالية، تغني التركيب العام للحكاية وأشكال كتابتها»[5]. العنوان على حد تعبير (إيكو) يعد مفتاحًا تأويليًا منذ اللحظة الأولى التي يستقبل فيها المتلقي العمل[6]؛ ولذلك لقيت هذه العتبة -على وجه الخصوص- عناية من الباحثين، من حيث الدراسة والتحليل، بوصفها عتبة ليست مجرد إشهارية، وتعيينية، وإغرائية بالنسبة للعمل؛ بل لأنها تعد نافذة مشرعة، مختزلة ومحدودة في اللفظ، نطلّ من خلالها على عوالم النص.

ربما كان من الأهمية بمكان الإشارة إلى أنه في مرحلة الحداثة وما بعدها، تجاوز العنوان الوظائف المعتاد لها عند (جينيت)، كالتجنيس، والإغراء... ليتحول إلى الوظيفة النصيّة، حيث غدا العنوان خطابًا نصيًا، مستقلًا، يعمل لحسابه الخاص، متآزرًا مع ما يعرف بمرحلة التجريب، التي صاحبت تيارات الحداثة، وراجت قرابة السبعينات الميلادية

كمرحلة تالية للرومانسية والواقعية في الأدب. تحوّلت حينها الكتابة السردية والروائية- على وجه الخصوص- من تصوير البنية السطحية للواقع إلى التركيز على البنية العميقة له بالكشف عن تعقيداته. وفق ذلك التحول، راج ما يعرف بـ (خطاب العنوان)، لينتقل العنوان من مجرد التسمية إلى حقل النصوصية. وبذلك أصبح العنوان نصًّا مكتظًّا بالأسئلة أمام مدخل النص[7]. تفرد له الدراسات بالتحليل والمناقشة، بوصفه بنية سردية مستقلة، يندرج ضمن ما يعرف بالخطابات الموازية للنص والمؤسسة له Paratexte.

مقاربة العنوان سيميائيًا:

احتلت السيميائية مكانة مميزة، بوصفها نشاطًا معرفيًّا، يستمد أصوله ويفيد من جميع الحقول المعرفية كاللسانيات، والفلسفة، والمنطق، والتحليل النفسي، والأنثربولوجي. وهي أداة لقراءة مظاهر السلوك الإنساني من الانفعالات البسيطة، مرورًا بالطقوس الاجتماعية، وانتهاءً بالأنساق الأيديولوجية الكبرى[8].

ويرجع تاريخ السيميائيات إلى عَلمين من أعلام الفكر الإنساني الحديث، يعدان المؤسسان الفعليان للسيميائيات الحديثة، وهما (فردينان دو سوسير: ١٨٥٧-١٩١٣م) و (شارل بيرس: ١٨٣٩-١٩١٤م). أطلق سوسير عليه اسم (السيمولوجيا)، وكان يركز من خلاله على دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، باعتبار هذا العلم جزءًا من علم النفس العام. في حين أطلق عليه (بيرس) اسم (السيميائيات)، وكان يصنفه ضمن المنطق، وهو بذلك يعد السيميائية جزءًا من بناء فلسفي، مهمته رصد وتتبع حياة الدلالات التي ينتجها الإنسان، من خلال جسده، ولغته، وأشيائه، وفضائه، وزمانه[9].

يجيء الموضوع الأساسي للسيميائية على أنه «السيرورة المؤدية إلى إنتاج الدلالة»[10]، وأنَّ «انزياح الأشياء والإيماءات عن وضعها الأصلي (المادي)، ومعانقتها لعالم لا ينتهي من الدلالات، مثال على هذه السيرورة وتحديد لاشتغالها»[11].

من ناحية موضوع الدراسة فإنَّه «لا يمكن مقاربة العنوان مقاربة علمية موضوعية إلَّا بتمثل المقاربة السيميائية التي تتعامل مع العناوين، وذلك باعتبارها علامات، وإشارات، وأيقونات، واستعارات. ومن ثم فلا بد من دراسة هذه العناوين تحليلًا وتأويلاً، وذلك من خلال ثلاثة مستويات منهجية، سيميائية، يمكن حصرها في: البنية، والدلالة، والوظيفة»[12]. ولأن «السيميائيات في المقام الأول نظرية في التأويل»[13]، فقد اتخذت منها الدراسة منهجًا لقراءة العنوان الرئيس الخارجي لمجموعة الكاتب أمين صالح موضوع المقاربة.

الطرائد.. الطرائد:

إن للعنوان سلطة في الاستحواذ على تفكير القارئ وتأويله طوال زمن قراءته الرواية. وفي المجموعات القصصية -على وجه الخصوص- «تشرع أطياف هذه (السلطة) بالانبثاق، حين ينتقل العنوان من فضاء العناوين الداخلية - بوصفه عنوان إحدى القصص - إلى واجهة الكتاب، فيقتنص سلطة العنوان العام، ويمارس نفوذه البصري والدلالي

على القارئ، محفزًا إياه على القراءة؛ لما تتمتع به من قوة إشهارية ودلالية»[14]، لكن ماذا عن عناوين المجموعات القصصية المتصدرة واجهة العمل، ولم تستل من داخل المجموعة بوصفها عنوانًا لإحدى القصص، كما في مجموعة الكاتب البحريني أمين صالح (الطرائد)؟! المسألة هنا تأخذ منحى سلطويًّا أكثر نفوذًا من مجرد الانتقال من عنوان فرعي (عنوان إحدى القصص) إلى عنوان رئيس. فقد جاء العنوان إيحائيًّا، مستقلاً، تنتظم تحت لوائه مضامين قصص المجموعة التي شكلت هاجسًا واحدًا للأبطال، يمكن تحديد ملامحه إذا تمّ الشروع في مقاربة القصص سيميائيًّا، مع أهمية الإشارة إلى أنَّ عنوان المجموعة التي بين أيدينا (الطرائد) ليس من ضمن العناوين التي تحمل في ثناياها جانبًا ترويجيًّا إغرائيًّا، على نحو ما نجده في كثير من المؤلفات الإبداعية لغرض التسويق والتحفيز على الاقتناء، بتحريض من الناشر، في بعض الأحيان.

يمكن تحليل عنوان المجموعة القصصية وفق الآلية السيميائية التالية:

١-المستوى المعجمي (الدال):

إنَّ العلامة اللغوية في سياقها الأدبي تفاجئ القارئ، بموجب وظيفتها السيميائية بدلالة مخالفة لدلالتها الرائجة والمتعارف عليها والمنطلقة عادة من معناها المعجمي[15]. وفيما يتعلق بعنوان المجموعة القصصية موضوع الدراسة، يمكن مقاربة الدلالة الأولية المعجمية على النحو التالي:

الدال (الطرائد): (طَ رَ دَ) ورد في (لسان العرب) الطَّرْدُ: الشَّلُّ. طَرَدَه يَطْرُدُه طَرْداً. الطَّرد: هو الإبعاد، والنفي، والإقصاء. وطردت الرجل إذا نحّيته، فهو طريد ومطرود. والأنثى طريدٌ وطريدةٌ وجمعهما طَرَائد. وطردتُ الإبل طردًا، إذا ضممتُها من نواحيها. والطريدة: ما طردتَ من صيدٍ، وطيرٍ، ووحش، ونحوه. (أي: المطَارَدة)[16].

مما سبق يتضح أن (الطرائد) تحتمل المعنيين: الطرد، بمعنى النفي، والإقصاء، والإبعاد. والمُطَارَد، أي: المــُـلاحَق من صيد الحيوان، كالطير، والوحش، والدواب، وغيره.

٢-المستوى النحوي:

عنوان المجموعة (الطرائد) جمع طريد وطريدة، وهو لفظ مفرد، يمكن إعرابه بأنَّه مبتدأ لخبر محذوف تقديره هنا، أو موجودة، أو حولنا... ترك الخبر محذوفًا يمنح تأويلًا مفتوحًا لتقديرات عدّة، يرجحها المتلقي، وفي الوقت نفسه يتيح له قدرًا من الإلغاز والإيحاءات عمّا يمكن أن تعنيه اللفظة (الطرائد) داخل المجموعة. وهذا الحذف للخبر والاقتصاد اللغوي في الاكتفاء بلفظ واحد من معايير العنوان الجيِّد، وفيه دليل على أن وراءه متنًا/نصًّا ينطوي على غنى دلالي. فالعنوان الجيّد كما يذهب (جيرار جينيت) هو الوسيط الحقيقي للكتاب، وهو الذي يعيش فقرًا لغويًّا ودلاليًّا طامحًا من المتلقي ملء هذه الفراغات عن طريق النص[17].

٣-المدلول الأول العام (الشائع):

(الطرائد) عرفت وشاعت في الغالب بما يُطرد من حيوانات، ووحش، وطير. وهو المعنى الذي وظّفه الكاتب أمين صالح لإسقاط المدلول الإيحائي للقصص في مجموعته؛ دليل ذلك قوله على لسان إحدى شخصيات القصص:

«ماذا تصيد؟ أسماك، عصافير، دببة..

حدد من فضلك؟!

كل الفصائل الحية. كل ما يمرق أمام عيني، ليلًا ونهارًا، برًّا، وبحرًا، وجوًّا. وإذا أردتَ أن أضيف، سأقول: كل الطرائد تتشابه عند الهرب»[18].

٤-المستوى البلاغي:

جاء تشبيه الإنسان بالطريدة، ضمن استعارة تصريحية، قائمة على ذكر المشبه به (الطرائد) وحذف المشبه (الإنسان)، وقد كان في لفظ الجمع (الطرائد) وليس (طريدة) إشارة إلى تعدد حالات تلك الطرائد وأسباب كونها طريدة، على نحو ما سنرى في التحليل:

- **المشبه الإنسان.**
- **المشبه به الطرائد (كل ما يُطارد من طير وحيوان).**
- **وجه الشبهالسعي هربًا، وبحثًا عن الأمان والحرية، والخوف الدائم من الحصار والفتك.**

٥-المدلول الثاني (في القصص):

الطرائد قُصد بها الإنسان المعاصر في شتاته وخيباته، المطارد بالخوف ومن الملاحقة على خطايا لم يرتكبها، والمحاصر بقوانين، وأنظمة، وأعراف، ضجر من مسألة البحث عن مغزى، يقنعه بجدواها في حياته. الواقع فريسة السلطة والنظام السائد، المناضل مثل الفريسة المطاردة للبحث عن الحرية، الأمان. استعان الكاتب لإيصال هذه المعاني بحيلة الاستعارة، بوصفها «من السبل الأساسية لحصول الفهم، فهي تلعب دورًا مركزيًّا في بناء الواقع السياسي والاجتماعي»[19]. فـ«جزء كبير من نسقنا التصوري العادي مُبَنيـن استعاريًّا، أي: أن جُلّ التصورات تُفهم–جزئيًّا- بواسطة تصورات أخرى»[20]. وكما قال (سوسير): العلامة اللسانية لا تربط بين اسم وشيء، بل تربط بين صورة سمعية وتصور ذهني[21].

«حذارِ إذا قال النص كلَّ ما يجب أن يفهمه القارئ»:

تأتي سيميائية العنوان «من كونه يجسد أعلى اقتصاد لغوي ممكن، ليفرض أعلى فعالية تلقٍ ممكنة؛ مما يدفع إلى استثمار منجزات التأويل»[22]. وعنوان المجموعة موضوعٍ الدراسة قائم على لفظ واحد ملغز، وإيحائي، لا يفصح على نحو مباشر بما يعنيه داخل النصوص، ولأن «كل نص هو آلة كسولة، تتوسل إلى القارئ بأن يقوم بجزء من مهامها. وحذار إذا قال النص كل ما يجب أن يفهمه القارئ»[23]. فإنَّ اجتهادًا تأويليًّا ستقوم به الدراسة في أثناء مقاربة النصوص، من حيث دلالتها المرتبطة بالعنوان، فالدور

الإيحائي الذي يفتح بابًا للتأويل المتعدد، يعدّ أحد أهم وظائف العنوان وهو الدور-حسب رأي السيميولوجيين- الذي يشرحه (إيكو) بأنه الذي يقوم ببلبلة الأفكار نحو النص لا ترتيبها. إنَّ هذا الدور الإيحائي يتداخل مع رؤية (الشعرية) لوظيفة اللغة، وهي الإيحاء، في رأي (كوهن)، باعتبار العنوان جزءًا من التشكيل اللغوي للنص[24].

أول ما يمكن ملاحظته بعد قراءة قصص المجموعة، هي في عدم وجود تسمية للأماكن والشخصيات. فالأحداث والأماكن كونية، تجسد مصير الإنسان في هذا العالم الجديد، المغمور وسط النظم، والقوانين، والأعراف، البعيد عن حياة الفطرة والطبيعة، الخائف دائمًا من مجهول، الشاعر بأنه مشروع قنص، وأنَّ مسألة سقوطه إثر تصويبة مسددة إليه بعناية هي مسألة وقت فحسب.

خمسة وعشرون مشهدًا قصصيًّا، احتمت بمظلة العنوان الخارجي للمجموعة (الطرائد) اثنان وعشرون منها نصوص قصصية، وثلاث لوحات فنية، حملت التسلسل الرقمي للنصوص القصصية (٦، ١٢، ٢٠) تحت اسم (إيقاع أول، وإيقاع ثانٍ، وإيقاع ثالث). جميع النصوص، مع اللوحات، تروي سيرة الإنسان مع الملاحقة، والحصار، والقمع حد الخوف من الحرية، وصراعه المنهك، كما الحيوانات الضاربة في العدو أو التحليق؛ هربًا من القنص، من أجل البقاء بأمان. يمكن تقسيم موضوعاتها على النحو التالي:

الطرائد.. الخوف والبحث عن الأمان:

وتمثلها القصص التالية: (استحواذ)، و(الحضور)، و(أيها المسخ الجميل طاب مساؤك)، و(الحركة الأخيرة)، و(في محطة القطار ليلًا)، و(الملهاة السوداء)، و(امرأة خلف النافذة). تلعب فيها السُلطة بهيمنتها ونفوذها دورًا محوريًّا، ويشكل فيها الخوف الهاجس المسيطر على جميع الأبطال، حيث المواطن الضعيف المحاصر بشعور المطاردة، وأنه ملاحق مثل الطريدة الهاربة بكل قوتها؛ بحثًا عن الأمان.

جاءت صورة (الشرطي)، أو (المحقق) في القصص بوصفه اليد التنفيذية للسلطة، الذي يمثل-وبأعلى مستوى- التعسف والإمعان في إذلال المواطن المقهور، المغلوب على أمره، حيث يتم اعتقاله لمجرد الاشتباه به، ليظل طوال سنوات عمره، يعيش تحت هلع الاعتقال مجددًا. ففي قصة (استحواذ) الطريدة فيها رجل تمّ اعتقاله ذات يوم؛ للتحقيق في جريمة لم يرتكبها، وعلى الرغم من أنَّهم أطلقوا سراحه، إلا أنَّ الخوف استحوذ عليه: «ظل متوجسًا، محاصرًا بالهواجس التي تحصي أنفاسه وتمتص إرادته وعزيمته»[25]، يتخيل دائمًا أنَّ هناك من يطارده، ويراقب تحركاته؛ ليقوم باعتقاله: «أمسى طريدة محاصرة بالمشاعل والسكاكين، يشهرها أشخاص عدوانيون لم يلتقِ بهم من قبل. أدرك أنهم يعبثون به ويتلذذون بمطاردته حتى يحين الوقت المناسب للقضاء عليه»[26].

وفي قصة (الحركة الأخيرة) جاء الرمز عاليًا ومكثفًا؛ ليجسد -وبأعلى اقتصاد لغوي- الوضعية التي يمكن أن يؤول إليها حال من يجرب الاعتقال يومًا دون ذنب اقترفه، إذ من الصعوبة بمكان أن يعود إليه الأمان القديم. رجل مقيم تحت نفق معتم وشعور بالمطاردة

يحاصره، إلى الحد الذي يُؤثِر فيه بقاءه على هذا النحو (تحت النفق الضيق المعتم)، ويصاب بالهلع من مجرد ارتداد الحرية له. تجسدت تلك الحرية، رمزيًّا، في عثوره آخر النفق على بصيص ضوء: «يزحف بإصرار حتى يصل إلى نهاية النفق، حيث يلمح ضوءاً خافتًا، يزداد بريقه وانتشاره كلما اقترب من الفوهة. وعندما يطل من الفوهة، يسطع في وجهه - فجأة - ضوء قوي يغمره، فينفجر في البكاء من شدة الخوف، وينحدر»[27].

في قصة (الحضور) الطريدة فيها مثقف تم تلفيق تهمة له؛ لإعدامه، والسبب هو دفاعه عن الفقراء والعاطلين وتبنيه قضيتهم، وعادة ما يبرز دور المثقف في المجتمعات النامية بوصفه نتاج تحولات تلك المجتمعات في حركتها التصاعدية نحو النماء[28]. لم تكن من وسيلة للتخلص من دوره الخطير في طرح الأسئلة المربكة علنًا، ومواجهة التزمت والجمود[29]، إلا بأن: «لفقوا له تهمة بارعة: ماذا كنت تفعل عند بوابة المصنع وقت الشغب؟»، ولما جاءت التصويبة دقيقة، وكان القنص محكمًا؛ حكموا عليه بالإعدام، و»حين جاءوا ليأخذوه، قال: وداعًا.. خطا نحو حبل المشنقة بثبات، كل خطوة ترجم ظل العدالة المنحرف... في غرفة الإعدام تأرجح الجسد، مسلطًا على الجدران انعكاسات عديدة ومتنوعة». «منذورة أشلائي للقوافل: رغيف لمن تحترق أحشاؤه، حذاء لباحث عن عمل»[30]. لجأ البطل المثقف في القصة إلى رفض مصادرة حريته ونضاله في الدفاع عن أصحاب الحقوق بارتكاب فعل غرائبي، مثل: الكتابة على جدران الزنزانة بإصبعه، بعد أن منعوا عنه القلم، أو تسلله إلى غرفة نومه خلسة مباغتًا زوجته بعد إعدامه.

إنَّ لجوء بعض الأبطال إلى فعل غرائبي، ودمج الواقعي بالفنتازي «إنما يمثل قهرًا جماليًّا لآلية الاستلاب والقهر، وإعلاء لسلطة الإنسان التي لا يمكن أن تقهر، وبذا يتحول الفنتازي إلى أداة نضال بيد الإنسان؛ من أجل استعادة فردوسه المفقود، في وجه قوى الاستلاب والقهر»[31]. وهو ما ترمي إليه أحداث القصة.

وتؤكد قصة (أيها المسخ الجميل.. طاب مساؤك) أنَّ إلباس التهمة بالفقراء المساكين أمر لا يكلف السلطة أحيانًا سوى قدر من الأدلة الواهنة لإدانتهم في جرائم لم يرتكبوها، ولا يتاح لهم حتى الدفاع عن أنفسهم، صيد سهل أمام السلطة، بائع أحذية كسيح وفقير ومشوه عَثر على جسد امرأة ملقى في الطريق، أراد إنقاذها وحمايتها من المطر والبرد، قام بسحبها؛ لأنه كسيح لا يقوى على حملها، أوصلها إلى غرفته (الصفيح) ليسعفها، اكتشف أنها ميتة، وبدأ يفكر في حظه العاثر: «لم يحدث قط أن نظرت إليه امرأة دون أن تشيح تقززًا وامتعاضًا من سحنته المشوهة. بشاعته نفّرت النساء، وها هي الوحيدة التي أباحت له ذاتها ودخلت داره، دخلته ميتة»[32]، حتى دفاعه عن حقه جاء واهنًا: «لا تمنعني يا سيدي القاضي من الكلام، أصغ إلي، أنا بائع سجائر مسكين. اسأل الذين يعرفونني سيخبرونك. لم أنم منذ أربع ليالٍ، ولم أشرب. سيخبرونك أنني رجل طيب، لا يتدخل في شؤون غيره. انتظر يا سيدي، لا تذهب، حتى الماء قالوا لن تشرب حتى تعترف، سيدي هذا ظلم، أترضى بذلك؟»[33].

أما قصة (في محطة القطار.. ليلًا)، فهي تعكس الآية، وتبرهن على أن رجال الشرطة وقعوا في وحل الهلع الذي يسببونه للآخرين؛ لأنهم يعرفون في قرارة أنفسهم أن تعسفهم سبب لأن يكونوا ذات يوم موضع قناص ماهر، حتى لو كان ذلك القناص طفلة! يتجسد ذلك المنطق في حديث بين طفلة وجندي، يفلسف لها فيه مفهوماً للبراءة: «البراءة: شَرك يكمن وراءه صياد ماهر، ببندقية صيد قديمة، ولكنها فعّالة -هكذا قال العريف- هل أنتِ مسلّحة؟»[34].

وتركز قصة (الملهاة السوداء) برمزيتها العالية وطرافتها المبكية على وضعية أسير الحرب الذي يدور في فلك ملهاة حزينة، تعبث بمصيره، كلما انفك من الأسر، وظن أنه تحرر للأبد، وعاد إلى معسكر بلاده فرحاً بالنصر، سقط مجددًا في قدر الأسر: «احتفوا به، وكافؤوه على شجاعته، بأن منحوه وسامًا ووضعوه في الخطوط الأمامية»[35]، ليتم اعتقاله مرة أخرى كأسير، حتى إذا ما هرب وفكر في الاختباء، وتحرر، عاد للأسر من جديد. القصة تلمح بطريقة رمزية إلى حياة الأسرى، التي قُدِّر لها أن تكون كالطرائد الشاردة، يلاحقهم الأسر، بوصفهم جنودًا بسطاء، تتناوشهم أعيرة الجنرالات المحميين بعشرات الصفوف الأمامية، دروعًا بشرية.

في قصة (امرأة خلف النافذة) الطريدة التي وقعت فريسة يمثلها شاب متدين، حدثت محاولة اعتداء عليه بالطعن من قبل متطرفين، ظل ملقى على الطريق، ينـزف دون نجدة، لقد نالوا منه واصطادوه أخيرًا بعد طول ملاحقة، مستثمرين خلوة الشارع، وأن لا أحد يمكن له إسعافه: «إنه يدرك جيدًا استحالة وصول الاستغاثة، فلا أحد يصغي، والنزف أرهق جسده، وعطّل عضلاته. لقد أطلق الصرخات فور تلقيه الطعنات، ولكن لا أحد استجاب»[36]. القصة في مجملها تجسد حالة الابتلاء التي يمكن أن يتعرض لها رجل الدين والخوف من تأثيره الإيجابي على الناس، ليغدو أشبه بالطريدة، هناك من يتحرى موعد قنصه بدقة متناهية.

تُحدد القوة Power عند (بورلاتسكي) بأنها «القدرة الفعلية على تنفيذ إرادة المرء في الحياة الاجتماعية»[37]. وفي السياسة تحديدًا، تجد القوة أهم مجالات التعبير عن نفسها[38]. غير أن الإشكالية تكمن حين تُوظف هذه القوة ليس للحصول على الحقوق المتعلقة بالأفراد وفقًا لشروط العقد المبرم بين المواطن والسلطة، ضمن محددات نظرية (جان جاك روسو) في كتابه (العقد الاجتماعي)[39]، إنما لممارسة القهر، ومصادرة الحرية، والملاحقة حد إفساد الحياة بملازمة شعور الهلع، الأمر الذي قد يشعر الأفراد بأنهم خارج بنية المجتمع، مادام النظام السائد لا يتيح لهم أن ينعموا فيه بالأمن والاستقرار، على نحو ما أظهرت لنا القصص، في نهاية المطاف، وكما يؤكد (روسو) فإنَّ «كثرة العقوبات دليل على ضعف الحكومة أو كسلها»[40]. والمواطن لا يحس بأنّه كالطريدة الشاردة غير المنتمية إلى مجتمعها إلّا إذا كان هذا المجتمع تديره سلطة منحرفة عن واجبها «كحارس أمين، ووكيل شريف، وطرف في عقد حر يستمد شرعية وجوده من حسن أدائه وحرصه على واجبه»[41].

الأبطال في القصص تعرضوا للقنص لما هو في صميم وجودهم الإنساني وهو (الحرية)

حرية العيش بالأمان، وحرية العقيدة، وحرية الدفاع عن النفس، وحرية التعبير عن الرأي، والنضال من أجل الفقراء المسحوقين، وحاجاتهم الأساسية. إن نسف حريتهم تعني بالتأكيد نسف وجودهم من الحياة، على حد تعبير (سارتر): إنَّ «ماهية الكائن البشري معلّقة بحريته، وأن ما نسميه حرية هو إذن لا يمكن تمييزه عن وجود (الحقيقة الإنسانية). إنَّ الإنسان لا يوجد أولًا ليكون بعد ذلك حرًّا، وإنما ليس ثمَّة فرق بيــن وجود الإنسان، ووجوده حرًّا»(42).

في قصَّتي (استحواذ) و(الحركة الأخيرة)، حيث تمّ اعتقال البطلين دون أن يعرفا سببًا لذلك، فعاشا رهن المطاردة، والخوف، والشعور بالحصار، تأثير واضح بقصة (المحاكمة) لـــ(فرانز كافكا) الذي يعد رائد الكتابة الكابوسية. فقد جسَّد في قصته الشهيرة (المحاكمة) قضية البطل (جوزيفك) الذي استيقظ ذات صباح ليجد نفسه معتقلًا من قبل أفراد الشرطة، الذين دخلوا إلى حجرة نومه واقتادوه للقضاء، ليظل (جوزيف) طوال القصة يبحث عن سبب إدانته، محاصراً بالخوف والشعور بالمطاردة، كاشفاً خلال أحداث القصة دهاليز القضاء، وفساد المحاكم، واستلاب الحرية. يجسد لنا (كافكا) في هذه القصة، التي أحدثت تأثيرًا واسعًا عند الكتّاب العرب، لاسيما في فترة التجريب والحداثة التي تزامنت مع تحول المزاج الإبداعي العربي (منذ بداية الستينات الميلادية من القرن الماضي)، العالم الكابوسي لإنسان العصر المتخم بالخوف والحصار. كما هو تأثير الكتّاب الوجوديين آنذاك، مثل: (ألبير كامو)، و(سارتر) وغيرهما.

الطرائد.. المحاصرون بالطبقية والفقر والتحول الاقتصادي:

وتمثلها القصص: (في الحديقة الحجرية)، و(صبية)، و(طفلة)، و(الباب)، و(مساحات بيضاء للذاكرة)، و(كم هو بعيد ذلك المرفأ)، و(السندباد)، و(عاجلًا ينتهي كل شيء). ومجملها تجسد ما يعانيه الناس؛ جراء الطبقية، وتداعيات التحول الاقتصادي الذي نال منطقة الخليج، وبروز طبقة محاصرة بالفقر، والبطالة، والهجرة.

في قصة (في الحديقة الحجرية) يتم توظيف الرمز لصالح إبراز الآثار الناتجة عن الطبقية والتفاوت الاقتصادي بين الناس، كيف يجسد الفقراء عند الأثرياء طرائد مغوية للقنص إذا لزم الأمر! تحوَّلت الحديقة المزهرة في القصة إلى حديقة تثمر أحجارًا، وغدا كل ما فيها من طيور، وماء، وأشجار حجرًا بفعل الموات، والقسوة، والصلابة التي تسكن قلوب الأثرياء الذين يستجمون فيها، ولا يتاح لغيرهم من الفقراء مشاركتهم المتعة؛ لأنهم لا يملكون ثمن رسوم الدخول: «سادة البلدة هنا يتحدثون عن الأسهم حتى في عطلتهم الأسبوعية، حتى في نومهم. سيدات البلدة كذلك يتقن الثرثرة عن صالونات التجميل. الأبناء المدللون يلهون في الجداول التي تسقي الأحجار، وأحيانًا يتراشقون بالطوب، أما خارج سور الحديقة فحيّز يمكن أن يسع أبناء الفقراء»(43). الأثرياء ملّوا من الترف، فاستأجروا ماسح أحذية معدمًا، لمدة ساعتين؛ كي يضفي بالسخرية عليه، طابع المرح على النزهة: «وليبرهنوا -وهذا هو الأهم- أن الفوارق الطبقية مجرد وهم أو أكذوبة يروّج

لها الإرهابيون»[44]. تلمح القصة إلى أنَّه لا شيء يفضي إلى فساد طبيعة الناس بمثل أن يكون التفاوت بينهم اقتصاديًّا، وأنَّ اختلاف مقاماتهم هو الأساس الذي يتم التركيز على ملاحظته إذا ما اجتمعوا في مكان واحد[45]، على نحو ما تشير إليه أحداث القصة.

وفي قصتي: (طفلة) و(الباب) الطرائد فيهما هم الفقراء، يطاردهم الفقر والبؤس كالأقدار، حتى يتم نفيهم وإقصاؤهم من الحياة. فالطفلة المشردة في القصة الرمزية (طفلة) آثرت التوحد مع الضباب الذي غزا المدينة، وهلع منه الناس، توحدت بعيدًا، ليأخذها الضباب لحياة أفضل من البؤس والفقر الذي يطاردها: «لم يجرؤ أحد على الخروج سوى الشحاذة الصغيرة؛ لأنها لم تكن بالداخل؛ لأنها اعتادت النوم على الأرصفة وعتبات البيوت، إذ لا أهل لها ولا مأوى»[46].

وتروي قصة (الباب) المأساة نفسها، حيث الفقر، والبؤس، والشقاء يحاصر الفقراء، حتى أحالهم إلى أشباح مخيفة وهم في عمر الشباب، انطفأت الحياة فيهم، أشباح منسية: «ها أنت ترى الفجيعة، أو الندم، أو القهر، أو الشكوى.. كل تعبير وكل صورة تبدو مجسمة.. أنت باختصار، ترى المأساة»[47].

أما في قصة (صبية) فإنَّ أطفال الأمس الذين كانوا يتنقلون ببراءة مثل الفراشات في كل مكان خارج بيوتهم في أمان، غدوا اليوم -بفعل التحول الاجتماعي والسكاني- مشروع قنص، طرائد مستباحة للأعين الجائعة. جاء ذلك من خلال انتهاك البراءة المتجسدة في صبية، تعرضت للاغتصاب، على الرغم أنها ما زالت طفلة ليس فيها ما يغري أو يثير، كانت ذات يوم حرة في التجوال، والحركة، والسعادة قبل أن تنتهك: «صبية لم تختبر نوايا ذلك السائر على مهل محاذيًا الحائط كاللص، مرات لمحته ينظر إليها متمعِّنًا، يقيس حجمها، يتفرس في جسمها»[48].

إن استثمار جسد الطفلة وتوظيفه في النص ليس لغاية (جنسية) مباشرة بقدر ما هو رمز لما نال تلك الفطرة والنقاء من تشويه، وابتزاز، وانتهاك، بفعل الحياة المدنية الجديدة. ويلجأ الكاتب -عادة- إلى استدعاء صورة المرأة والطفل في كثير من الأحيان، بوصفهما كائنين ملغزين، يقيسان نبض القيم والسلوك، ومفارقات الكون والحياة، لتتجلى حقيقة الوجود من خلالهما[49]. وهو ما يمكن ملاحظته في القصص السابقة.

تتجلى آثار التحول الاقتصادي بوجهها السافر في التداعيات النفسية للهجرة، حيث يلاحق الآباء أبناءهم مثل طرائد شاردة، كما جسدتها قصة (مساحات بيضاء للذاكرة). تروي القصة مأساة هجرة الأبناء وتحرِّي الآباء الأخبار الطفيفة التي تصل عنهم بكل شوق وحرارة، من خلال رجل عجوز، انقطعت عنه أخبار ابنه الوحيد -كل حياته- ظلَّ يلاحق أي خبر عنه، وبدا الابن كما الطرائد الشاردة بالنسبة للأب. غاب الابن للأبد، ولم يعد لأبيه: «عد إلى بيتك أيها الطاعن في السن، فلا جدوى من استنطاق ظل مختوم بالهجرات»[50].

الطريدة في قصة (كم هو بعيد ذلك المرفأ) هي تجارة صيد البحر القديمة التي كان

يقتات منها الناس، خاصة سكان البحرين، عبر السفن التقليدية، كيف تعرضت للقنص من خلال شركات السفن وتحول الصيد إلى حرفة تتقنها الشركات الكبرى، لا مكان للأفراد فيها. عبَّر عن ذلك الشبان الثلاثة العاطلون عن العمل الذين يذرعون الجسر بغضب وضجر، بعد أن عرفوا بأنه ما عاد لتجارتهم القديمة مكان. لقد جاء المشهد التالي في القصة معبرًا بصدق عن انقضاء حقبة الصيد التقليدي ومحترفيه: «في المرفأ كهل يطارد مظلته التي سرقتها الريح.. تنأى عنه كلما أسرع في اندفاعه نحوها، وبحركة طائشة، ترتمي في البحر فيلقي الكهل بنفسه خلفها، إلا أنه يعجز عن اللحاق بها، رغم مهارته في السباحة، ومع ذلك يواصل مطاردته لها بلا يأس إلى أن تبتلعهما المياه ويغيبان عن البصر»[51]. والشأن لا يختلف في قصة (السندباد) الرجل البحّار عاشق السفر الذي «عاشر النجوم أعوامًا، وأتقن لغة البوصلات، وأيقن أنَّ الأمواج حاشيته، يسوقها حسب مشيئته»[52]، أحرق سفينته، معلنًا تمرده على سنيّ الغربة والترحال.

وتجسد قصة (عاجلًا ينتهي كل شيء) على نحو رمزي، حالة التشظي للمجتمعات الغنية؛ مما أضعفها، وجعل ثرواتها مثارًا لطمع الآخرين. قلبت أحداث القصة الأوضاع، وبدت فيها الطرائد هذه المرة هي الشعب شديد الترف والبذخ -تبدَّى المظهر في عرس ابن المختار في القرية- فيما الحيوانات والوحوش الهائلة المحيطة بالقرية هي من ينوي القيام بالمداهمة والقنص: «هذا الليل مزدوج الضمير، يحرس براحتيه احتفالًا، ويهادن بالوجه الآخر حيوانات تتضور»[53]، لتروي نكبات الإمعان في الاستقلال وضياع الوحدة القومية: «أم القرى يسمونها، تجزأت يوم تناثرت السحب مثل ريش حدأة مصابة، وجفَّت التربة، آنذاك بعثرت أجزاءها في الأصقاع، لتقتفي آثار مياه شحيحة، استقرت هذه القرى الصغيرة في أماكن مختلفة، ودشنت نفسها بنبع، ومسجد، ونخيل، وصار لها مختار وقوم»[54]. تقف الحيوانات على حدود القرية الغافلة تنتظر انتهاء العرس وانصراف الناس؛ لتنقض على الثروات المتاحة على مرأى ومسمع منها.

الطرائد.. أزمة الإنسان الوجودية:

وتمثلها القصص: (المطهر)، و(الحانة)، و(العرض الأخير)، و(جسدان). في قصة (المطهر) الطريدة فيها هو الإنسان الواقع تحت جبروت نمط الحياة الشائع، الذي يمتثل له الناس ببلادة مثل الأقدار، في قصة وجودية تروي جحيم النمط الواحد للإنسان مع حياة الرتابة والملل، اللذين تفرضهما طبيعة الحياة، والنظام، والأعراف، خاصة في المجتمعات الصناعية، تطارد الإنسان حد الشعور بالضجر، حتى يوشك على الانهيار. وحين يحاول الخروج عن هذا العرف السائد؛ إنقاذًا لجوهر حياته، وحده من يتلقى العقاب. جاء تمثيل هذا الشعور برصد سيناريو حياة شاب، بدت متشابهة كل يوم درجة التناسخ: «قبل أربعة أيام، استيقظ من نومه في الصباح الباكر، اغتسل، ارتدى ثيابه، وخرج. في المساء عاد يحمل لفافة بداخلها طعام. أكل، استلقى على فراشه، دخن عدة سجائر أثناء تأمله السقف، ثم نام»[55].

تمارس الشخصية ببلادة ذات الشيء كل يوم، وفي صباح أحد الأيام قرر أن يتمرد على

الطقوس التي لطالما كان ينفذها بآلية، وأن يصنع شيئًا ربما من خلاله يحقق له فرديته: «بالأمس تأخر في النوم ولم ينهض إلّا في الساعة الحادية عشرة، لم يبدُ عليه الاستعجال. وحين ارتدى ثيابه، اكتشف أنَّه لم يحلق، دخل الحمام وبدأ يحلق بالموسى، لم يكن ينزع الشعيرات بالطريقة المعتادة، بل كان يجتثها بلا اكتراث بضربات عنيفة شقت الجلد في أكثر من موضع، وراح الدم ينزف بغزارة ويهطل على ثيابه. وعندما انتهى خرج من البيت دون أن يمسح الدم، ودون أن يغير ملابسه»(56).

بدت الشخصية منتشية، سعيدة، لقد حقق فرديته بكسر المألوف السائد الذي أصاب الناس بالتخدير عن ذاتهم الحقيقية: «في الطريق كان المارة يتطلعون إليه باستغراب وفضول، غير أنَّه لم يأبه لهم، ولم يعرهم التفاتًا، كان يسير مرفوع الرأس، مشحونًا بالكبرياء والتحدي، مثل قائد مزهو يعود إلى موطنه بلا جند ولا رايات، مشهرًا انتصاره، مكللًا نفسه بالمجد، إنه يعبّر عن ازدرائه لكل من يصادفه من بشر، وحيوانات، وأشياء»(57). لكن وحده دفع ثمن هذا الخروج: «شعر بسخونة الطقس، وأيقن أنَّ الشمس ترشقه وحده بحممها»(58)، لكنه على الرغم من النفي والإقصاء الذي تعرض له، ومن ازدراء الناس له، إلا أنَّه شعر بالتطهر من حالة الاستلاب التي يعيشها دون وعي سنوات من عمره، بفضل النظام الرتيب الواحد الذي تفرضه الحياة.

وإذا كان الشاب في القصة السابقة قد كسر المألوف، وتحدى النمطي الرتيب، فإنَّ الآخرين في قصة (الحانة) عجزوا عن هذا التحدي، واستأثروا الهروب عن رتابة الأيام، وقيود التقاليد والأعراف بتعاطي ما ينسيهم نمطيتهم، وخيباتهم من خلال ارتيادهم الحانة كل مساء، يفرون إليها «ليقضوا أمسية أخَّاذة، بعيدًا عن البيت، والوطن، عن العمل المرهق. يختزنون همومهم في قاع الذاكرة»(59)، بدوا كالطرائد الهاربة، تلاحقهم الخيبات والتقاليد: «كل الطرائد تتشابه عند الهرب»(60)؛ لذلك «بهم شغف للوصول إلى أقصى درجة من الغيبوبة، عندها لن يحاسبهم رقيب ولن تجدي الموعظة»(61).

لقد كان بدهيًّا ما يحصل، ففي المجتمعات المتخلفة، تعاني الفئات المغبونة التي يتحكم فيها التقليد حالة توتر داخلي، لكنَّها في الوقت نفسه لا تملك -في الغالب- إلا الرضوخ، على الرغم مما تعانيه من صراع داخلي، ورغبة جامحة في التمرد على التقاليد والقيود الشائعة. في مقابل هذا الرضوخ، ثمة تشدد مطلق للجماعة ذات الامتيازات التي تشكل تهديدًا لأفراد المجتمع من خلال النبذ، أو التصفية، أو التشهير، أو أي وسيلة أخرى ذات طابع قمعي، وذلك إذا ما حاول أحد المساس بالعرف السائد(62). وهو الشيء نفسه الذي حدث في قصة (العرض الأخير). الطرائد فيها هم الناس البسطاء الذين خرقوا للمرة الأولى قانون حظر التجمع؛ شغفًا برؤية دبابة هائلة، تجوب المدينة، بل بكسر الرتابة: «نادرة هي اللحظات التي تتكسر فيها الرتابة وتتجلى فيها الظواهر الخارقة»(63)، فكان جزاء هذا الخرق قصفًا عنيفًا مريعًا، أبادهم جميعًا من الدبابة التي احتشدوا لرؤيتها؛ إيحاءً بأنَّ عاقبة خرق القانون تفوق كل تصور.

وتتأكد في قصة (جسدان) حقيقة أن الجسد ليس مجرد بناءٍ عضوي بيولوجي، بل ينظر

إليه باعتباره بناءً ثقافيًا واجتماعيًا، يتقاطع فيه الجسد البدني بالتصوري، وبين الجسد الخاص بين العالم الشاسع(64)، وذلك في رمزية عالية، تروي في شاعرية مطلقة أنّ أنق الأشياء المتاهية في الخصوصية هي موضع مطاردة وتلصص من الآخرين، وأنّ هذا التلصص قد يفسد باختراقه أمتع لحظات الإنسان، مستثمرة مشهد المسرح والجمهور المتفرج التائق للفرجة كمعادل موضوعي للحياة والناس: «ولما اكتشفا أنهما مكشوفان أمام هذا الحضور المفاجئ، وأنهما بلا حماية أو دفاع، انخرطا في البكاء»(65).

لقد جسدت لنا القصص -في أحد أوجهها- إنسان (البعد الواحد)، هذا البعد الذي يحيا عليه القطيع من الناس، ملغيًا في الوقت نفسه البعد الداخلي النافذ، اليقظ، الواعي. هذا الإلغاء تخضع له -غالباً- الشخصيات بفعل قانون المدينة، القائم على تخثّر الحس النقدي للأفراد، حيث التوحد المباشر الآلي مع العمل الرتيب، ونظام الأيام المتناسخ، والمؤدّي إلى انكماش البعد الداخلي النقدي للإنسان الذي يحقق له تفرده. إنّ قانون المدينة هو الذي يقوم على إخراس المعارضات وابتلاعها. ففي وسط (المدينة) القائمة على السعار المادي والتقدم الآلي، يجد الأفراد أنفسهم مع الأشياء، التي تكيف حياتهم، حيث المنتجات الاستهلاكية، وليس ذلك لأنهم هم من يسنّون شريعة الأشياء، إنما لقبولهم إياها بوصفها شريعة مجتمعهم(66). تجلى ذلك في هواجس وهموم شخصيات القصص السابقة.

الطرائد.. العلاقات الإنسانية:

وتمثلها القصص: (مخلوقات الريح)، و(موعد للقاء.. موعد للفراق)، و(الهدية). تروي قصة (مخلوقات الريح) سيرة مثقف، يطارد ذكريات زوجة أحبته بكل الصدق ولم تحتمل أخطاءه، وصديقًا وفيًّا، كان غليظًا معه حد إنهاء العلاقة، لم يقدّر قيمة وجوده في حياته، وحبيبة قديمة، كان حضور الكتابة طاغيًا على حضورها في كل حال. كتب رسائل لكل واحد منهم، يناشد فيها عودتهم، لكن مناشدته باءت بالفشل؛ رحلت الزوجة، والصديق، والحبيبة الأولى كطرائد حرّة، لم يفلح صياد خائب في إعادتهم، تلاشت مثل مخلوقات الريح، كأن لم

تكن ذات يوم تملأ حياته: «لم تحضر الحبيبة، لم تحضر الزوجة، لم يحضر الصديق»[67].

وتبدو الطريدة في قصة (موعد للقاء.. موعد للفراق) الحب المسروق من عمر الزمن، ومثل كل حكايات الحب، تبدأ مشتعلة، وحين تنتهك قداستها في الخفاء، تنتهي سريعًا كما بدأت، وخلف كل موعد للقاء، موعد للفراق: «حدَّق في عينيها وأبصر ماضيًا يمضي مترجلًا، واضعًا يديه في جيبيه، ووئيدًا يمشي نحو أطلال تطل على سنواته في حياد دون انفعال»[68]، «أخيرًا، قامت، وبوقوفها شطرت كل الأشكال التي رسماها سويًّا. عندئذ تعرى الجسد من الوشم، تعرَّت الأماكن، طمست الطرقات رفيف رجل وامرأه اعتادا السير معاً»[69].

و(الهدية) قصة رمزية، تشير إلى أن للأشياء منطقها الذي لا ينبغي تجاوزه، وإلّا كنّا نحن الفريسة التي تقع في المصيدة. جاء تضمين المعنى من خلال هدية (مسدس)، اشتراها الأب لابنه في يوم ميلاده، وقد اختارها بمنطقه الرجولي، لا بمنطق طفله، فكانت سلاحًا حقيقيًّا، صوّب إليهم، لا مسدسًا مائيًا كما كان يظن الأب: «تناول المسدس وطفق يفحصه، يدقق في تكوينه وانسياب مقبضه.. عندئذ بدأت طفولته تغادره، وعاد إلى رجولته تدريجيًّا.. لبس وقاره ورزانته، وحمل المسدس إلى البائع»[70].

سيميائية الصورة:

سبق وأن تمت الإشارة إلى أن مجموعة (الطرائد) احتوت خمسًا وعشرين قصة: اثنتان وعشرون منها نصوص مقروءة، وثلاث لوحات فنية بصرية، حملت التسلسل الرقمي للنصوص القصصية (٦، ١٢، ٢٠)، تحت اسم: إيقاع أول، وإيقاع ثانٍ، وإيقاع ثالث.

إن «العلامة البصرية ـــ رغم إحالتها على تشابه ظاهري ـــ لا تقدم لنا تمثيلًا محايدًا لمعطى موضوعي منفصل عن التجربة الإنسانية، فالوقائع البصرية في تنوعها وغناها، تشكل لغة (مسننة)، أودعها الاستعمال الإنساني قيمًا للدلالة، والتواصل، والتمثيل»[71]. إنَ تحديد معنى الصورة يأتي «تارة انطلاقًا من مادة الدال، وتارة أخرى من وظيفتها، وتارة من خلال التقنية المستعملة في إنتاجها، وتارة أخرى باعتبارها مادة سردية»[72]. فالصورة تستمد معناها من بعدها الرمزي[73]، والقدرة على فك الشفرات التي تنطوي عليها تفاصيلها ودلالاتها.

من الوجهة السيميائية فإنَّه لا فرق في الشروط والمبادئ لإنتاج المدلولات بين الفعل اللغوي والفعل البصري[74]، لا سيما إذا كان الكاتب مولعًا بالجانب البصري، كما هو الشأن لدى مؤلف المجموعة أمين صالح، من حيث اهتمامه الشديد بالسينما، وكتابة السيناريو، والقراءة البصرية في مؤلفاته وترجماته، على نحو ما أشير في الإحالة إلى سيرته الذاتية، وهو أثر انعكس على لغته السردية، حيث لا فرق عنده بين الفعل اللغوي والفعل البصري في أن تقوم اللوحة الفنية مقام النص السردي في تحقيق البعد الإنساني لعنوان المجموعة (الطرائد).

اللوحات الثلاث: الأولى والثانية رسم تشكيلي، والثالثة صورة (فوتوغرافية). ولأن تأويل

الصورة مثل كل تأويل، يحتاج إلى بناء السياقات المفترضة، واستحضار التمثلات الثقافية الكبرى التي لها علاقة بـ(الأنا) و(الآخر)، كما أنَّ لها علاقة بإكراهات الزمان والفضاء، وبمجمل الروابط الإنسانية، والقيم، والأحكام، والتصورات، حيث يتم إيداعها داخل عضو، أو صورة، أو موضوع من الموضوعات، لتصبح هذه العناصر دالة خارج إطارها النفعي[75]؛ لأنَّ «مجمل الدلالات التي تثيرها الصورة ليست وليدة مادة مضمونية دالة من تلقاء ذاتها. إنَّ لها أبعادًا (أنثربولوجية)، مشتقة من الوجود الإنساني ذاته، مرتبطة بخطاب إنساني، يجنح إلى منح الظواهر الطبيعية أبعادًا دلالية، تتجاوز البعد المادي الوظيفي»[76]. ووفق ما ذكر، جاءت اللوحات الثلاث بمثابة الخطاب المستقل الذي يروي بصريًّا ما ترويه النصوص لغويًّا، سيرة الإنسان الشاعر بإحساس (الطريدة) الهاربة، خوفًا، وبحثًا عن الحرية، ورغبة في كسر رتابة الأيام، المسحوق تحت ترسانة الطبقية، والفقر. كل تلك المعاني مجتمعة في كل صورة من تلك الصور الثلاث التي أدرجها الكاتب من بين نصوصه، وأسماها، في مفارقة (إيقاعات) خلاف المعنى الوحشي والكئيب والمرير الذي تحمله اللوحات.

الصورة الأولى (إيقاع أول)، ملامح الإنسان تسحق بوحشية، فتضيع الهوية. وفي الصورة الثانية (إيقاع ثانٍ)، الطريدة متكيفة مع حصارها، تلوّن قيدها في انسجام مرير مع حياة الأسر والعبودية، أما الصورة الثالثة (إيقاع ثالث) فهي الوحيدة التي جاءت صورة (فوتوغرافية) واقعية، وليست رسمًا تشكيليًّا كالسابقتين، للإحالة إلى أنَّ كل ما قيل في المجموعة ليس ضربًا من خيال فنان، بل هو واقع، والدليل أن الطريدة فيها (الصيد) ليس طيرًا ولا حيوانًا، بل إنسان، مهدر الكرامة، يتم سحبه مجرورًا بالحبل كما الطريدة البهيمة التي يفوز قنَّاصها في صيدها. إنَّ هذه الصورة الأخيرة تكاد في وحشيتها السافرة، أن تختزل كل المعاني التي أراد الكاتب إثباتها في القصص.

خاتمة الطرائد:

خلت مجمل القصص من أسماء الشخصيات والأماكن؛ لتحكي واقع الإنسان المأزوم الذي يحيا طريدة بفعل الخوف، وفقدان الأمان، والحرية، وبفعل التحولات الاقتصادية، وترسانة الفقر التي تطحن الإنسان، وبفعل رتابة الحياة الضاغطة حد التمرد، وبفعل علاقات إنسانية لم يحسن إنسان اليوم إعادة ترتيب حساباتها؛ ففرَّت شاردة من بين يديه.

الأحداث الغرائبية والرمزية في القصص تعطي بُعدًا إنسانيًّا غير محدد الأطر زمانيًّا ومكانيًّا، غير محدد الهوية. إنها مأساة الإنسان الذي ينشد الحرية، والنقاء، والعدالة، والأمان في كل مكان. وفي غرائبية بعضها انعكاس لغرائبية الواقع الذي يعيشه إنسان اليوم.

لقد تحقق في العنوان (الطرائد) أهم قوانين صناعة العنوان السردي، وفق ما سنَّه كل من (كريفل) و(هوك)، وهي في مجملها قوانين تحكم العنوان الروائي، لكن المرتكزات التي تمّ ذكرها في بداية الدراسة عن مجموعة أمين صالح، تجعل من عنوان المجموعة -خاصة وأنه ليس اسمًا لإحدى القصص- شبيهاً بالعنوان الروائي، وبالتالي انسحاب القوانين عليه، كأن يكون العنوان قريبًا من معنى النص، لا بعيدًا عنه حد التنافر، أن يكون العنوان مثيرًا، مختصرًا، يحمل مجموعة

من المعلومات في شكل (مورفولوجي) صغير، غير مكتمل، بحيث يحفّز القارئ إلى طلب زيادة معلومات لفك شفراته، وبالتالي يستفز العنوان المتلقي ويخلخل تصوره الأولي، مثيرًا تساؤلاته، أن يكون واضحًا وضوحًا عموديًّا غير مكتمل، يتوزع على مجموعة دلالات وتأويلات، تتقاسم معنى العنوان، فضلًا عن مسألة لها صلة بالتسمية الدلالية الخاصة بالمنتج الشخصي، بأن يكون العنوان نوعيًّا، لا يتشابه مع عناوين أخرى[77].

من المعروف أن العنوان الخارجي للمجموعة موضوع الدراسة، والعناوين الداخلية للقصص محكومة بنوعين من الارتباط «يكمن الأول في ارتباطها جميعًا، كل من موقعه الخاص به بالنص/ المتن الذي كان سببًا في وجودها... ويظهر الارتباط الثاني في العلاقات التي تقيمها هذه العناوين مع بعضها بعضاً. والمقصود هنا بالذات العلاقة التي تقيمها العناوين الداخلية بالعنوان الخارجي، وهي علاقة رحمية تشير إلى خاصية التوالد المفترض وجودها بين العناوين الداخلية والعنوان الخارجي، باعتبار أنَّ هذا الأخير هو العنصر المولّد لهذه العناوين، فهي نسله الذي انبثق عنه وانتشر داخل النص»[78]. وهو ما أمكن تحقيقه بجدارة في عنوان (الطرائد)، وانسحاب إيحائه الدلالي على بقية قصص المجموعة وعناوينها.

جاء العنوان (الطرائد) شديد الفقر على مستوى الدالات، لكنَّه أغنى على مستوى المدلولات، وبذلك لا يصبح العنوان مجرد عتبة نقتحم منها أغوار النص وفضاءه الرمزي والدلالي، بل هو بنية دلالية مستقلة، يتسلّل من الذاكرة السطحية إلى الذاكرة العميقة؛ لتأليف معنى معين. فهو بذلك على اتصال وانفصال بالنص في آن معًا؛ علاقة اتصال بوصفه وضع لأجل النص، وعلاقة انفصال باعتباره علامة لسانية مستقلة، لها مسارها الدلالي الذي يتم تكوينه خلال تأويل النص والعنوان معاً[79]. وهو ما حاولت الدراسة مقاربته خلال التحليل السيميائي للعنوان، والدلالات التي تجاوزت المسار اللساني إلى ما هو أبعد وأرحب داخل المجموعة، سواء ما عبرت عنه النصوص أو اللوحات.

ولأنه -حسب رأي (كونغور): «كل عنوان يؤسس غواية النص»[80]، فإنَّ فهم العنوان، ينهض على الإيحاء بالمعنى، فهو يخاطب في القارئ ثقافته، ويستعمل من اللغة طاقتها في الترميز، وتدخل في هذا الباب العناوين القائمة على الاستعارة -كما هو عنوان الطرائد- فهي تلمح إلى الموضوع، أو الشكل، أو القضية، أو الشخصية، أو المكان دون أن تعين، وتقيم حجابًا بين القارئ والنص، فالعنوان في تلك الحالة يقوم على توليد المعنى في ذهن القارئ أكثر من توضيحه[81]، إلى جانب استثمار الكاتب اللغة الشعرية في سرده لقصص المجموعة[82]،الذي من شأنه كثّف إيحائية المعنى وترميزه، وأعطى بُعدًا تأويليًّا للدلالات.

الحواشي:

(١) صالح، أمين: الطرائد، ط١ (بيروت: دار الفارابي، ١٩٨٣م).

(٢) كاتب بحريني، ولد سنة ١٩٤٩م، يكتب القصة والرواية والسيناريو، مترجم، ومهتم بنقد الأعمال السينمائية، كتب قصة وسيناريو أول فيلم روائي في البحرين وهو (الحاجز). كما نفذت العديد من أعماله في التلفزيون، عضو أسرة الأدباء والكتّاب في البحرين، وعضو مسرح أوال في البحرين. ترجمت قصصه لبعض اللغات الأجنبية. من مجموعاته القصصية: (هنا الوردة.. هنا نرقص، ١٩٧٣م)، (الصيد الملكي، ١٩٨٢م)، (الفراشات، ١٩٧٧م)، (الطرائد، ١٩٨٣م)، (ندماء المرفأ.. ندماء الريح، ١٩٨٧م)، (العناصر، ١٩٨٩م)، (ترنيمة للحجرة الكونية، ١٩٩٤م)، (والمنازل التي أبحرت أيضاً، ٢٠٠٦م). له روايتان: (أغنية ألف

صاد الأولى، ١٩٨٢م) و(رهائن الغيب، ٢٠٠٤م). كما كتب: (هندسة أقل.. خرائط أقل (تأملات) ٢٠٠٣م). له من النصوص: (الجواشن) نص مشترك مع الكاتب قاسم حداد (١٩٨٩م) و(مدائح، ١٩٩٧م) و(موت طفيف، ٢٠٠٣م). ترجم وألّف العديد من الكتب والدراسات المتعلقة بالسينما، منها: (السينما التدميرية، لأموس فوغل (ترجمة ١٩٩٥م)، (الوجه والظل في التمثيل السينمائي (ترجمة وإعداد) ٢٠٠٣م)، (النحت في الزمن: أندريه تاركوفسكي (ترجمة وإعداد) ٢٠٠٦م)، و(الكتابة بالضوء في السينما، ٢٠٠٩م)، و(السوريالية في عيون المرايا (ترجمة وإعداد) ٢٠٠٨م)، و(عالم ثيوأنجيلوبولوس السينمائي: براءة الحديقة الأولى، ٢٠٠٩م)، و(عباس كيارستمي: سينما مطرزة بالبراءة (ترجمة وإعداد) ٢٠١١م).

(٣) يعقوب، ناصر: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ط١ (بيروت: المؤسسة العربية للنشر للدراسات والنشر، ٢٠٠٤م)، ص١٠٢.

(٤) حليفي، شعيب: هويّة العلامات في العتبات وبناء التأويل – دراسات في الرواية العربية، ط١ (الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥م)، ص٣٧.

(٥) الحجمري، عبد الفتاح: عتبات النص - البنية والدلالة، ط١ (الدار البيضاء: منشورات شركة الرابطة، ١٩٩٦م)، ص١٦.

(٦) اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ص١٠١.

(٧) حسين، خالد: شؤون العنوان في السرد الروائي- المرحلة الحداثية وما بعد الحداثية (مقال)، صحيفة الثورة، دمشق، مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، الاثنين ١٠/١٠/٢٠٠٦م، (الملحق الثقافي).

(٨) بنكراد، سعيد: السيميائيات - مفاهيمها وتطبيقاتها، ط١ (الرباط: منشورات الزمن، ٢٠٠٣م)، ص٤.

(٩) بنكراد، سعيد: السيميائيات- النشأة والموضوع (مقال)، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد خاص عن السيميائيات، مج (٣٥)، ع (٣)، يناير – مارس ٢٠٠٧م، ص١٦.

(١٠) السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ص٧.

(١١) السابق، ص١٤.

(١٢) حمداوي، جميل: السميوطيقا والعنونة (مقال)، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج (٢٥)، ع (٣)، يناير-مارس ١٩٩٧م، ص١.

(١٣) السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ص١٦.

(١٤) حسين، خالد: سيمياء العنوان- القوة والدلالة (النمور في اليوم العاشر) لزكريا تامر نموذجاً، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، مج (٢١)، العددان: (٣) و(٤)، ٢٠٠٥م، ص٣٥٣.

(١٥) السابق، ص٣٥٥.

(١٦) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: لسان العرب، ط٣ (بيروت: دار صادر، ١٩٩٣م)، ٢٦٧/٣.

(١٧) سلوي، مصطفى: عتبات النص- المفهوم والموقعية والوظائف، ط١ (وجدة: جامعة محمد الأول -كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠٠٣م)، ص١٦٣.

(١٨) الطرائد، ص٥١.

(١٩) لايكوف، جورج (و) جنسون، مارك: الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد جحفة، ط١ (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٩٦م)، ص١٦٣.

(٢٠) السابق، ص٧٧.

(٢١) السيميائيات: النشأة والموضوع (مقال)، ص١٦.

(٢٢) محمود صالح، عالية: البناء السردي في روايات إلياس خوري، ط١ (عمّان: أزمنة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥م)، ص٢٤٤.

(٢٣) إيكو، أمبرتو: ٦ نزهات في غابة السرد، ترجمة سعيد بنكراد، ط١ (بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥م)، ص٢٠.

(٢٤) اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ص١٠٣، ١١٥.

(٢٥) الطرائد، ص٥٦.

(٢٦) السابق، ص٥٨.

(٢٧) نفسه، ص٧٢.

(٢٨) السادة، ماجد: المثقف والمجتمع من القطيعة إلى التواصل - مجموعة دراسات، ط١ (بيروت، الكويت: منتدى الكلمة للدراسات والأبحاث (كتاب الكلمة)، ١٩٩٥م)، ص٥٢.

(٢٩) سعيد، إدوارد: الآلهة التي تفشل دائماً، ترجمة حسام الدين خضور، ط١ (دمشق، القاهرة: دار الكتاب العربي، بيروت: التكوين للطباعة والنشر، ٢٠٠٣م)، ص ٢٤.

(٣٠) الطرائد، ص٤٤.

(٣١) ثامر، فاضل: المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، ط١ (دمشق: دار المدى، ٢٠٠٤م)، ص١٠١.

(٣٢) الطرائد، ص٩٣.

(٣٣) السابق، ص٩٤.

(٣٤) نفسه، ص٣١.

(٣٥) نفسه، ص٥٠.

(٣٦) نفسه، ص١٦.

(٣٧) محمد، محمد علي: أصول الاجتماع السياسي- السياسة والمجتمع في العالم الثالث: الأسس النظرية والمنهجية (الإسكندرية: دار المعرفة، ١٩٩٠م)، ٤١٥/١.

(٣٨) السابق، ٤١٥/١، ٤٢٦.

(٣٩) روسو، جان جاك: العقد الاجتماعي أو مبادئ الحقوق السياسية، ترجمة عادل زعيتر، ط١ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٤م)،

ص٦٦.
(٤٠) السابق، ص٧٢.
(٤١) إسكندر، نبيل: الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، ط١ (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٨م)، ص٥٦.
(٤٢) الشاروني، حبيب: فلسفــة جان بول سارتر، ط١ (الإسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٩٨م)، ص١٣٣.
(٤٣) الطرائد، ص٤٠،٣٩.
(٤٤) السابق، ص٤٠.
(٤٥) روسو، جان جاك: أصل التفاوت بين الناس، ترجمة عادل زعيتر، ط١ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٤م)، ص١١٨-١١٩.
(٤٦) الطرائد، ص٢٧.
(٤٧) السابق، ص٢٥.
(٤٨) نفسه، ص٨٨.
(٤٩) ماجدولين، شرف الدين: الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما- قراءة في التجليات النصية، ط١ (القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦م)، ص٩٣.
(٥٠) الطرائد، ص٦٠.
(٥١) السابق، ص٤٧.
(٥٢) نفسه، ص٨٥.
(٥٣) نفسه، ص ٧٦.
(٥٤) نفسه، الصفحة نفسها.
(٥٥) نفسه، ص ١١.
(٥٦) نفسه، الصفحة نفسها.
(٥٧) السابق، ص١٢.
(٥٨) نفسه، الصفحة نفسها.
(٥٩) نفسه، ص٥٢.
(٦٠) نفسه، ص٥١.
(٦١) نفسه، ص٥٣.
(٦٢) حجازي، مصطفى: التخلف الاجتماعي- مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، ط٨ (بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠١م)، ص ١٠٤-١٠٥.
(٦٣) الطرائد، ص١٩.
(٦٤) الزاهي، فريد: النص والجسد والتأويل، ط١ (بيروت، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ٢٠٠٣م)، ص٢٦.
(٦٥) الطرائد، ص٣٨.
(٦٦) ماركوز، هربرت: الإنسان ذو البعد الواحد. ترجمة جورج طرابيشي، ط٣ (بيروت: دار الآداب، ١٩٨٨م)، ص٤٥-٤٨.
(٦٧) الطرائد، ص٦٩.
(٦٨) السابق، ص٨.
(٦٩) نفسه، ص٩.
(٧٠) نفسه، ص٨٠.
(٧١) السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ص٤١.
(٧٢) غوتيي، غي: الصورة- المكونات والتأويل، ترجمة سعيد بنكراد، ط١ (بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠١٢م)، ص٣٢.
(٧٣) السابق، ص١٥٧.
(٧٤) السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ص٤٥.
(٧٥) السابق، ص٥٠.
(٧٦) نفسه، ص٥٥.
(٧٧) هويَّة العلامات: في العتبات وبناء التأويل، ص٣٣.
(٧٨) عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف، ص١٧٣.
(٧٩) اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ص١٠٤، ١٠٥.
(٨٠) هويَّة العلامات: في العتبات وبناء التأويل، ص١١.
(٨١) الهميسي، محمود: براعة الاستهلال في صناعة العنوان (مقال). مجلة الموقف الأدبي، دمشق، إتحاد الكتّاب العرب،العدد (٣١٣)، أيار ١٩٩٧م.
(٨٢) للكاتب أمين صالح رأي في مسألة اعتماد مجمل كتاباته القصصية على اللغة الشعرية يقول فيه: «من الأخطاء الشائعة في الأوساط الثقافية العربية اعتبار الشعر ملكية خاصة يتوارثها كتّاب القصائد، ولا يحق لروائي أو تشكيلي أو سينمائي انتهاك هذا الحق والسطو على المخزون الشعري الذي يحرسه كتّاب القصيدة ببسالة. هكذا يظنون، هكذا يرون، هكذا يريدون احتكار (أو بالأحرى استعمار) الشعر وإغلاق منابعه عن مبدعي الأشكال الأخرى. لكن الشعر، في جوهره، لا يتصل بالقصيدة وحدها، فالطاقة الشعرية كامنة في السرد، في الصورة السينمائية، في اللوحة، في الطبيعة، في الحياة اليومية. ولا يمكن لجهة ما أن تحتكر ما لا يمكن تحديده وتأطيره، وما لا يمكن أسره». (ندوة «شعرية الرواية لدى أمين صالح» المنامة: قطاع الثقافة والتراث الوطني، الأحد ٢٠ إبريل ٢٠٠٨م).

رواية (الغرق) لـحمّور زيادة
(تَمَزُّق الفرد وسرديات القهر الاجتماعي)

رشيد الخديري - المغرب

١-إضاءة:

يتردد اسم الروائي حمور زيادة بصورة مستمرة في المحفل السردي السوداني خاصةً، وبالعالم العربي بصفة عامة، غارقًا في مقاربة الواقع الاجتماعي للإنسان، عبر رصد همومه، وانشغالاته، ومآلاته. وغير خافٍ على أحد ما يعيشه الإنسان العربي اليوم، من قهرٍ داخليّ، وتمزّقات، وانتكاسٍ وجوديّ. لقد راهن حمّور زيادة منذ أعماله السردية الأولى على رؤية للعالم، قائمة في كلّيّاتها على ما هو كائن في أفق بلورته كممكن متحقّق، ولقد أشار الناقد إبراهيم الحسل إلى أنّ دراسات علم الاجتماع تهتم بالجماعة؛ «لأن الفرد لا يعيش في الواقع في المجتمع الكبير الذي ينتمي إليه، أي الدولة أو المدينة، أو حتى الحي، وإنما يعيش في جماعات، والجماعة هي التي تؤثّر في الفرد، والجماعة هي الوسط الاجتماعي الذي يؤثر فيها المجتمع»(١)، من هذا المنظور من الاشتباك بين الفرد والجماعة والمجتمع، يخوض الروائي رهانه الصعب من أجل ارتياد آفاق الكتابة. بيد أن عوالم الكتابة لدى حمّور زيادة تمور بالمدهش والغرائبيّ، لا سيما حين تلتحم مع الواقع الإنساني والنظرة الاجتماعية للفرد في انصهاره داخل المجتمع، ويكفي أن نستحضر في هذا السياق روايته (عشق الدرويش)(٢)، التي انبنت على ما هو مرآوي، عبر مساءلة الذات، وتمزّق الفرد في بحثه عن الهوية المفقودة بين دهاليز التاريخ. ولقد بدا جليًّا أن حمّور زيادة يطرق باب السرد من منطلق التغيير. نعم، نشدان التغيير عبر التّموقع تحت الأضواء الكاشفة، والالتزام بقضايا الفرد والمجتمع.

٢-السوسيولوجيا بوصفها آليةً للقراءة:

نستهدي بالناقد (تزفيطان تودوروف) لفهم طبيعة الأدب وهو يشتبك مع روافده المتعددة، حين

قال: «الأدب لا ينشأ في الفراغ، بل في حضن مجموع من الخطابات الحية التي يشاركها في خصائص عديدة، فليس من المصادفة أن تكون حدوده قد تغيرت على مجرى التاريخ»[٣]، من هاهنا يَتَبَدّى الأدب بوصفه تجربةً مُعَقَّدة ومتشابكة؛ مما يجعل مقاربته عصيَّة على القبض، ومن ثمة، فإنَّ النّص هو الذي يفرض آليات المقاربة، وليس العكس. إن المفهوم التّعددي للقراءة هو قمين بمنح النّصيَّات أفقًا للمقاربة، ويجعله ينأى بنفسه بعيدًا عن القراءات التّعسفية، أو ما يُمكن تسميته بـ(القراءة التلفيقية)، وهي قراءة تُحاول مزج مجموعة من التّيارات والمناهج النقدية في بوتقة واحدة، وهو ما يعني خليطًا عجيبًا من المناهج، علمًا أنَّ لكل منهج خلفياته الإبستمولوجية، وأسسه النقدية، بيد أن جمع ما لا يُجمع نظريًا وإجرائيًّا يُشَكِّل ليًّا لعنق النص، وتجنِّيا واضحًا من طرف النقّاد والدارسين.

وفي هذا الصّدد، فإنَّ المنهج الذي سنخوض به مقاربة المتن الروائي المطروح، هو النقد السوسيولوجي؛ اعتبارًا لمجموعةٍ من الشواغل، وهي كالآتي:

أ- متن (الغرق، حكايات القهر والونس)، لحمور زيادة، انبنت عوالمه الروائية من تمزقات الفرد والمجتمع على حدٍّ سواء، عبر محكيات متناسلة من عمق الجرح الإنسانيّ، كالعبودية، والتُّسلّط، والصراع حول المناصب، والولاءات القبلية (آل ناير وآل البدري نموذجًا)، والتمايز الطبقي، وهي كلها إشارات نصيّة، لا تنفك في اشتباكها مع تقنيات الحكي، والحوارية، وتعدد الأصوات، ورؤى العالم، والكائن، والمتحقق، وجوداً وقوَّة، وفعلاً، وفي هذا الصدد «يدعو (زيمل) السوسيولوجيين إلى تركيز نظرهم على المجتمع وهو يتشكل، وعلى مختلف الكيفيات التي يتكون بها على يد أبسط التفاعلات العارضة والمؤقتة التي تجري بين الأفراد (تبادل النظرات بين شخصين، شرب قهوة مع صديق، إجراء مكالمة هاتفية مع قريب؛ للاطمئنان عليه، الجلوس مع آخرين في مقصورة القطار، ارتداء هذا اللباس أو ذاك؛ من أجل ترك انطباع معيّن لدى الآخر)[٤]. وبذلك، فإنَّ المجتمع ليس كيانًا مستقلًّا عن نبض الفرد، كلاهما يُمَثِّلان واقعًا بشريًا اجتماعيًا قادرًا على التفاعل مع كل الأنماط والأشكال.

ب- لا يمكن النظر إلى المتن بمعزل عن التحولات العميقة التي عرفها ويعرفها المجتمع السوداني في مختلف محطاته وتمظهراته. لقد خاض حمور زيادة في التاريخ السوداني الحديث بجرأةٍ نادرة، وفي قالب روائي يُعَدّ امتدادًا جينيًا لمشروعه الروائي الباحث عن موطئ قدم في الثقافة الإنسانية، ومن ثمة، فإنَّ الرهان على هذا العمل لوحده لا يكفي، وإنما يتم ربطه بسياقات السرود بشكل عام. هكذا تبدو الخلفية (السوسيولوجية) حاضرة بقوة داخل هذا العمل، وهي حفريات متسقة ومتجذرة في كيانات الفرد والمجتمع، «إنها عالمنا، عالم أوهامنا»[٥]، بتعبير المفكر عبد السلام بنعبد العالي، وهو عالم مُطَوّب بالأماني، والهموم، والتمزقات.

٣-تَمزُّق الفرد وسرديات القهر الاجتماعي:

٣-١- التّقابل/ ثنائية النفي والإثبات:

أشرنا آنفًا إلى أن السرد الهائل هو الذي تَتَجَذَّر فيه المعطيات الاجتماعية، بوصفها انعكاسًا أو تمثيلًا للحياة، سواء فيما يتعلُّق بالفرد والمجتمع. إن رواية (الغرق، حكايات القهر والونس) هي سرديات طافحة بالتمزق والقهر الاجتماعيين، كرؤية للعالم تتشكل وفق منظور إنساني طافح، بدءًا من حياة الفرد وصولًا إلى حياة الجماعة. وفي تصوري، فإنَّ الرواية راهنت منذ البداية على ثنائية النفي والإثبات،

القهر في مقابل الونس والرقص، الإماء في مقابل الأعيان والسلطة، الارتواء في مقابل العطش، وهي كلها تقابلات تحمل هموماً ونوازع بشرية مترسخة في الوجدان. «تبدو البلاد كما لو صُنعت في صدفة ما»[٦]، يصرخ حمور زيادة عند البدء في شهوة الحكي وجذوة القصّ، لكنها صرخة -على ما يبدو- ترن في آذانٍ صمّاء، ويبقى رنينها يتردَّد كالصدى، «ولكن، بطبيعة الحال، فذلك ليس معناه أن مشتملات اللاوعي الثقافي لا تتغير، بل في بعض الأحيان، تتغير جذريًّا عنها في أحيان أخرى»[٧]. نشدان التغيير هنا، يبدأ بتقريب الرؤى ووجهات النظر بين عالَمين: عالم يرزح تحت القهر، ولا سبيل لمداواة ذلك إلا عبر حكايا الونس، وعالم السلطة، حيث الصراع حول العمودية بين عائلتي آل ناير وآل البدري، وها هنا، يتشكَّل الصراع الطبقي والوعي به نحو تحقيق مآلات الفرد في انصهاره مع الجماعة. إن حضور الوعي بحتمية التغيير تنطلق شراراته من التاريخ الحديث للسودان، وإعادة بنائه من منظور تعددي، لا يؤمن بالثبوت والسكونية، وإنما يتحرّك بتوالي الأحداث، والضغوط الاجتماعية، وقوة السياسات، ونشدان الديمقراطية، فالكل ينتظر الأنباء الآتية من العاصمة (الخرطوم) من أجل التّحرك، صحيح أنّ هذه المجتمعات المتشكلة تتميز بالعفوية والتلقائية، أو ما يطلق عليه بـ(الدهماء Populace)، «وهي تجمعات غير منظمة، قد تكون تلقائية أو مقصودة، وأهم خصائص الدهماء: الغوغاء، العنف، التيارات الجامحة، الأهواء الشخصية، الانفعالات، العواطف، والحماس»[٨]. في مقابل ذلك، هناك جماعات تخضع لنظام مؤسساتي، ترتهن في نشاطاتها إلى القانون وعلى علاقات اجتماعية قائمة على الالتزام بين كافة أعضائها. إننا نلمس في سرديات حمّور زيادة، رغبةً في تأسيس خطاب روائي مؤسس على روح الجماعة، بدل الانغماس في أهواء الذات ونوازعها، رغم أن هناك نقداً مبطَّنا لحركة هذه الجماعات؛ لما تكشفه من انعدام المسؤولية، وتغليب الغوغاء، والمصالح الشخصية والقبيلية على مصلحة البلاد والعباد، بيد أن التقسيم الذي قسّمه الباحث الألماني (توينس)، يتصادى مع مكونات المجتمع الذي تدور فيه عوالم الرواية، وهو مجتمع محلي، حيث طغيان التقاليد، والعادات، والممارسات البائدة التي تحد من إنسانية الإنسان، وتجعله عرضة للتطاحن، والسخرية، والرضوخ للقبيلة.

٣-٢-سرد التشظّي وعَيِّنات التَّمزق الاجتماعي:

٣-٢-١-شخصيات القهر الاجتماعي:

قد تكون (عبير) أحد أهم الشخصيات إثارة للجدل في هذه الرواية، رغم أنها ليست شخصية ذات قيمة داخل المتن، والمقصود بالقيمة هنا، ليس الإسقاط القيمي لشخصيات الرواية، وإنما المقصود الأفق الدلالي الذي تخلقه هذه الشخصية، فهي فتاة نحيلة، بلا أب شرعي، وتهب جسدها الصغير لكل عابر، حتى أنه لما ذاع خبر حملها داخل المجتمع المحلي المسيج بالعادات والتقاليد، حصل هناك ارتباك واضح في معرفة أب هذا الجنين الذي يتكوّن في الأحشاء، وكأنَّ دورة السرد تُعيد الحكاية نفسها: حكاية فايت ندو، أم عبير التي ارتكبت الخطأ نفسه، بل حاولت أن تُسمي عبير باسم شاهيناز تَيَمُّنا بحفيدة عائلة كبيرة بقرية حجر نارتي. إن عبير ونايت فدو وزين الدهب، هي عيّنات تمثل القهر والونس، في مقابل تسلط شخصيات أخرى، لها حظوة كبيرة في الوسط الاجتماعي، خاصة (الرضية)، مثال للشخصية المتجبرة، القوية، المحافظة على العادات والتقاليد. إن حمور زيادة كان ذكيًّا في عملية توظيف هذه الشخصيات؛ لما تنطوي عليه من سرديات مكتوية بلهيب الرغبة، والأنس، والغناء، والتشظي.

٣-٢-٢-التمثيل والرّد بواسطة الكتابة:

إن ما يُميّز الرواية هو قدرتها على التمثيل والرد بواسطة الكتابة، حتى أضحت «ظاهرة تعبيرية لافتة للنظر، تستقطب اهتمام القراء، والنقاد على اختلاف مشاربهم وانتماءاتهم الفكرية؛ بسبب العوالم التي تبنيها بإحالاتها المتعددة على الذاتي والجماعي، الواقعي والأسطوري والحلمي، وكذلك الموضوعات التي تطرحها، وتشعّب القضايا التي تنهض بتمثيلها، والاقتراحات الجمالية التي لا تكفّ عن بلورتها من خلال الانفتاح على ما تتيحه التعبيرات والنصوص والخطابات المختلفة»[٩]، بيد أن هذا التّشوف الذي تجترحه الرواية في وقتنا الراهن على كافة المستويات التعبيرية (الخطاب، الشكل، العوالم، الآفاق) قمين بارتياد آفاق تتحرّر من سلطة الجاهز، نحو آفاق تخييلية تروم خلخلة الفرد، وانتشاله من السلبية والسكونية، ودعوته للانخراط -بكل مسؤولية- في توجهات المجتمع الإنسانية، ذلك أن ربط مصير المجتمع بتوجهات الأفراد مسألة معقدة ومتشابكة، لا سيما أنَّ هناك اختلافات ثقافية، وإيديولوجية، واجتماعية، ونفسية، لكن من المنظور (السوسيولوجي) القائم على التوزاي والتطابق بين الحياة الأدبية والحياة الاجتماعية، هناك إمكانية هائلة للتحقق، شريطة التمثيل لهذه العينات الفردية والاجتماعية بنوعٍ من الاندغام والتطابق.

٤-محصّلة عامة:

لقد ظهر من قراءة رواية (الغرق، حكايات القهر والونس)، للروائي حمور زيادة، أنَّ ثمة رهان على البعد الاجتماعي في عملية الكتابة والتمثيل لها بواسطة عيّنات من المجتمع المسحوق، المأخوذ بالهموم والمآسي، في أفق بلورة خطاب روائي ضاج بالأسئلة الكثيرة. إنَّ جانب هذه التحققات لا يني حمور زيادة على التخييل التاريخي من منطلق الكتابة ضد الكتابة، والخوض في مجاهيلها؛ بغيةَ التعبير عن تمزقات الفرد وانخراطه لخدمة الجماعة، مهما كانت هذه الجماعة الواقعة تحت سياط التاريخ، والعادات، وحب التملك، والسلطة، والقوة السياسية، وهذا هو حال المجتمعات العربية التي ما تزال في بحثٍ مضنٍ عن شيءٍ مفقود اسمه: الديمقراطية، وكأنه مُقدّر على الأمة العربية وسردياتها أن تُكتب بحبر الوجع، والقهر، والونس.

الحواشي:

(١) العسل، إبراهيم: الأسس النظرية والأساليب التطبيقية في علم الاجتماع، ط٢ (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١١م)، ص٣٢.

(٢) زيادة، حمور: شوق الدرويش، ط١ (القاهرة: دار العين للنشر، ٢٠١٤م).

(٣) تودوروف، تزفيطان: الأدب في خطر، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، ط١ (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ٢٠٠٧م)، ص٩.

(٤) زيمل، جورج: الفرد والمجتمع- المشكلات الأساسية للسوسيولوجيا، ترجمة يوسف أحجيج، ط١ (القاهرة: دار رؤيا للنشر، ٢٠١٧م)، ص٢٦ (مقدمة المترجم).

(٥) بنعبد العلي، عبد السلام: ميتولوجيا الواقع، ط١ (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٩٩م)، ص١٠.

(٦) زيادة، حمور: الغرق - حكايات القهر والونس، ط١ (القاهرة: دار العين للنشر، ٢٠١٨م)، ص٩.

(٧) السوتاري، برتي: النظرية الاجتماعية والواقع الإنساني، ترجمة علي فرغلي، العدد (٢٠٦٠)، ط١ (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٥م)، ص١٧.

(٨) الأسس النظرية والأساليب التطبيقية في علم الاجتماع، ص٣٣.

(٩) الخضراوي، إدريس: سرديات الأمة- تخييل التاريخ وثقافة الذاكرة في الرواية المغربية المعاصرة، ط١ (الدار البيضاء، بيروت: افريقيا الشرق للنشر، ٢٠١٧م)، ص٦٩.

السّرد التذكُّري و تحبيك القصّ

قراءة في قصّة (خفيفة مثل بالون) لابتسام المعلّا

ضو سليم - تونس

تمهيد

عرفت القصّة القصيرة النسائيّة بالإمارات نشأتها سبعينات القرن الماضي مع الكاتبة «شيخة الناخي» (١٩٥٢م) التي نشرت أوّل قصّة قصيرة لها بعنوان «الرحيل» سنة ١٩٧٠م بمجلّة أخبار دُبيّ، و تلتها بمجموعتين قصصيتيْن، الأولى بعنوان: «رياح الشمال»، و الثانية بعنوان: «العزف على أوتار الفرح»، و إليها تعود ريادة هذا الجنس السّردي، فقد كان لها الأسبقيّة التاريخيّة في تجريب الكتابة في القصّة القصيرة و توطينها في المشهد الأدبي الإماراتي. ولئن تأخّر ظهور القصّة القصيرة عامّة و النسائيّة على وجه أخصّ بالإمارات، قياسًا بنظيراتها المصريّة، و اللبنانيّة، و المغاربيّة، و حتّى السعوديّة, فقد شهد هذا الجنس الأدبي في مراحل موالية ازدهارًا و كثافة، فقد لعبت المُتغيِّرات الاجتماعيّة، و السياسيّة، و الاقتصاديّة بالإمارات دورًا هامًّا في ازدهار الحركة الأدبيّة، لا سيما تحت تأثيرات الطفرة الاقتصاديّة على دول الخليج، بفضل اكتشاف حقول النّفط الذي أحدث تحوّلا مذهلًا، من إمارات كانت تعيش تخلُّفا اقتصاديًّا و شظفًا في العيش، إلى دولة متقدّمة اقتصاديًّا تتبوؤ مكانة متميزة على الخريطة الاستثماريّة العالميّة، هذا النمو الاقتصادي رافقه ازدهار ثقافي، خاصّة منذُ وجّهت الدّولة بوصلة اهتمامها للأنشطة الرياضيّة و الثقافيّة، من خلال ما أنشأه أصحاب القرار من جوائز تقديريّة قيّمة، كجائزة الشيخ زايد للكتاب إلخ.

وقد مرّت القصّة القصيرة النسائيّة بالإمارات (كرونولوجيًّا) بمراحل ثلاث : أوّلا مرحلة التأسيس التي اقترنت ببداية التعليم النظامي للفتيات، و قد اتسمت الأعمال القصصيّة لهذه المرحلة على الرغم من الوعي بتجنيس القصة القصيرة، و مقتضيات الكتابة فيها بتواضع مضامينها, فقد ظلّت المرأة حبيسة القيود التي رسمها لها المجتمع, تُنشئ نصوصًا سرديّة، تعالجُ الوضع الاجتماعي و الحضاري للمرأة, دون الخوض في الثالوث المحرّم: (الجنس / الدين / السياسة)، وثانيًا مرحلة النُّضج الفنّي خلال فترة التسعينات، و قد تزامن ذلك مع حرب الخليج، وعودة موجة من اللائي أتممن دراستهنّ بجامعات أجنبيّة، و قد استفادت كاتبات هذا الجيل من النظريات الغربية

في بناء الأقصوصة، و توظيف تقنيات الفضاء المكاني، و تكثيف المعنى، و حبكة الأحداث، و عرفت معهنّ القصّة القصيرة نُضجها و تبلورها. أمّا ثالث هذه المراحل، فهي: مرحلة الثورة والتمرّد، و ذلك بدايات الألفيّة الثالثة مع الثورة الرقميّة و الإصلاحات الاجتماعيّة التي أسهمت في انفتاح المرأة أكثر على الحياة الثقافيّة، و اكتساب جرأة كبيرة في معالجة الواقع. و حسبنا أن نذكر هنا مجموعة «باص القيامة» لروضة البلوشي، و «مريم و الحظ السعيد» لمريم الساعدي, و «ضوء يذهب للنوم»، لابتسام المعلاّ – على الرغم من انتمائها للجيل السابق - وهي مجموعة قصص صادرة عن هيئة أبو ظبي للثقافة و التراث، سنة ٢٠٠٨ م، تضُمُّ ١١ نصًّا قصصيًّا مُفعمًا بالبُعد الإنساني، و ذلك باستدعاء نماذج من المجتمع الإماراتي في بناء شخصياتها القصصية، و الكشف عن مظاهر التأزم، و الإحباط، و الانكسار التي يعيشونها لمعالجة قضايا محليّة، كفتور العلاقة بين الأزواج، و صراع الأجيال، و آفات العمالة الآسيويّة، و هجر الأبناء للآباء، و توتر العلاقات الأسريّة .... بوعي فنيٍّ فائق .

تقديم القصّة

قصّة خفيفة مثل البالون، هي واحدة من ١١ قصّة، من مجموعة «ضوء يذهب للنوم »، للقاصّة الإماراتيّة: «ابتسام المعلّا» ، تُركِّز فيها على مأساة امرأة مُسنّة تعيشُ وحدة و فراغًا مقيتين، بعد وفاة زوجها، و رحيل ابنها الوحيد إلى العاصمة و استقلاله عنها بعد زواجه و تكوينه أسرة، ورحيل كلّ أجوارها، و تغيُّر متساكني الحيِّ، تلزم هذه المرأة بيتها؛ امتثالا لتقاليد المجتمع الإماراتي المحاف، وتقودها الأقدار صُدفة للمطار -ذات يوم- رفقة صديقتها أم سعيد، التي ألحّت أن ترافقها لتستقبل ابنها العائد من شهر العسل، و هناك تجد متعتها وسلواها التي تعوّضها طعم الفقدان و الوحدة، و يصيرُ هذا المكان مزارًا أسبوعيًّا عندها، فيه تملأ مخيلتها و وجدانها بما تختزنه من مشاهد الاستقبال, و الوداع، و مشاعر الحب و الحميميّة بين الأهل و الخلّان، بيد أنّ هذه الزيارات لن تطول كثيرًا إذ تلقى هذه العجوز حتفها خلال إحدى الزيارات .

البناء الفنّي للقصّة

ينفتحُ النصّ ببداية غامضة مُشوِّشة: «في المرّة الأولى التي ذهبت إلى المطار، أحسّت كأنّها تتنفّس الهواء لأوّل مرّةٍ، وألجمتها المشاعرُ الملوَّنة المرسومة على وجوه أفواج البشر»، هذه الافتتاحية تُبهمُ أكثر ممّا تُعلنُ، و تُثيرُ فضول القارئ نحو مزيد من التقدّم في مسار القراءة، إنّ المُلاحظ في هذا السياق هو انزياح الكاتبة عن البنية التقليديّة للأقصوصة، فالمُعتاد هو انفتاح حركة القصِّ بفاتحة نصيّة، تؤطِّر للنصِّ وتضع القارئ في الإطار العام الذي تجري فيه الأحداثُ، بيد أنّ ابتسام المعلّا تعمد في هذا النصِّ -كما في غيره من نصوص مجموعتها- «ضوء يذهب للنوم » إلى طريقة طريفة في بناء النصوص، عبر الافتتاح بمقدمات تحيطها هالة من الغُموض؛ هدفها إغراق القارئ في التساؤل و الاستفسار؛ تحفيزًا له على المضي في القراءة لإشباع فُضوله .

ودون إطالة تُذكر، تنتقل بنا الساردة في ومضة ورائيّة إلى الماضي غير البعيد، لتُصور لنا الوضع الاجتماعي و الأُسري لهذه المرأة, فإذا بها أرملة تعيش بمفردها في وحدة اختارتها بنفسها,

و لا يكسر رتابة هذه الوحدة غيرُ بعض الزيارات النسائيّة من حين لآخر ، إنّ هذه اللوحة السرديّة قد كشفت لنا بعض ما اعترى الفاتحة النصيّة من غموض، فهذه السعادة البالغة التي عاشتها هذه المرأة خلال لحظات؛ كانت نتيجة حتميّة للفراغ و العُزلة اللذين كانا يسودان حياتها، وهي سعادة لم تكن مؤقتة أو عابرة، إذْ تواصلت حتى بعد عودتها إلى بيتها، بل استمرّت أسبوعًا كاملًا قبل أن تعاودها رغبة الذهاب هناك؛ هربًا من وحشة العُزلة التي فرضتها على نفسها، فيغدو الخروج من أسر المكان الأوّل (البيت) إلى رحابة الفضاء الخارجي (المطار) من إلحاح و طلب من جارتها أم سعيد إلى رغبة ذاتيّة بعد أن وجدت فيه المرّة الأولى شيئًا من التنفيس عن ذاتها المأزومة، وكسابقتها تنبهر هذه المرأة بما يعُجُّ به المطار من حركة و أمواج بشريّة في غُدوٍّ ورواح، و تشعرُ الشعور ذاته تجاه مشاعر الوداع، وهو ما يُثير تساؤل القارئ بشكل أكثر، ما سرُّ هذه العواطف؟ وما تفسير هذا السلوك؟ و لنتعرّف على باعث هذا السلوك، فإنَّ الساردة تكسر خطيّة السرد، وتعود بنا مجدَّدا إلى الماضي. و لتحقيق هذه الانتقال الفُجئي, لا بُدّ من باعث على التذكّر، فتكون شخصيّة رجل الشرطة قادحًا, يُذكّر هذه المرأة بابنها محمّد الذي لم تحدّد الساردة مهنته بدقّة، لكننا نستنتج -من خلال النصّ- أنّه شرطي، و الدليل على ذلك قول الساردة: « كُلّما رأت رجل أمن شابٌ تذكّرت ابنها مُحمّدا «, وهو مقيم بالعاصمة بعيدًا عنها. و هذا الغياب -غير المُبرّر -كان نقطة سوداء في حياة هذه المرأة، أثّر بها و لا زال يُؤثّر، فتكون رؤية هذا الشرطي الشاب الشرارة التي تُشعل فتيل السرد التذكري، و تُعلن تطوُّر الأحداث فيها؛ لينقشع الغموض الذي يُغلّف حياة هذه المرأة أكثر، فتنهمر الذكريات عليها في خطيّة زمانيّة متسلسلة، تبدأُ بزيارة تؤديها رفقة زوجها لابنهما المتزوّج المقيم في مدينة أخرى بعيدة عنهما. وخلال هذه الزيارة تكتشف خِفيةً أمرًا آلمها، و أثّر فيها عميقًا، وهو رفضُ زوجة ابنها تسمية ابنتهم على اسم جدتها، هذا الموقف أربكها، و أحزنها, وجعلها تعدلُ عن تسمية الحفيدة باسمها، لا سيما و قد كانت هي صاحبة الفكرة. و بتقدم الأحداث تُصوّر لنا الساردة غيابات الابن التي أخذت تطول, و انشغاله بحياته الجديدة, متناسيًا حق والديه عليه، ممعنة في تصوير أثر هذا الغياب في نفسها في إيجاز لغوي كثيف المعنى. و تتعمق هذه المعاناة، و تزداد هُوّة الوحدة اتّساعا بعد وفاة زوجها، و ارتحال جيرانها نحو بيوت جديدة، لتصفعها الوحدة، و الغُربة بين الجيران الجُدد .

بعد هذه اللوحة السرديّة التذكّرية، تعود بنا الساردة مجدّدا إلى المطار الذي صار نافذة هذه المرأة على العالم، و سبيلها للخلاص من عُزلتها، و مُحرّكا لمشاعرها التي تُعتصرُ ألما عند رُؤيتها مشاهد الوداع، و تهتزُّ فرحًا لحظات اللقاء، و بين نشوة و ألم تظلُّ هذه المرأة تتمثّل نفسها في كلّ إمرأة تودِّعُ عزيزًا لديها، أو تستقبل غائبًا عنها؛ ليستحيل هذا السلوك ضربًا من العلاج النفسي لديها، بعد أن أضناها جفاء ابنها وتناسيه لها . لقد منحتها هذه الزيارة شعورًا بالحريّة كانت تفتقده، و سبغ على حياتها مشاعر جعلتها ترنو للعالم بعيون أخرى .

وتعتمدُالساردة إثر هذا المقطع: السرد المُجمل « في الأسبوع الرابع»، وهو ما يعني قفزها من الأسبوع الأوّل إلى الأسبوع الرابع دون التركيز عمّا وقع خلال الزيارتين السابقتين؛ لأنّهما

-حسب رأيها- كانتا تكرارًا لما وقع كل مرّة. خلال هذه الزيارة ستتطوُّر الأحداث تطورًا سيُغيّر من وجهتها نحو نهاية غير متوقّعة، فقد أدّى تكرّر زيارة المرأة للمطار أسبوعيًّا دون تشييع أو استقبال أحد, إلى لفت انتباه الشرطي الذي ركّزت عليه الساردة منذ البداية؛ تمهيدًا لما سيقع نهاية النصّ ، إنّ مجرّد رؤية الشرطي الذي يُذكّرها بابنها محمد؛ سيؤدّي إلى ارتباك المرأة، و تواريها قرب أسرة هنديّة جاءت تستقبل قريبًا لها، و هنا تُمعن الساردة في تصوير هذه الأسرة، من حيثُ عدد أفرادها، و ما طغى عليهم من فرح و سعادة بالغتين، و كأنهم يستقبلون عيدًا، و ليس أحد أفراد عائلتهم، و يسترعي انتباهها -آنئذ- طفلة صغيرة تمسك بالونًا, ذكرتها بفتاة جيرانها القُدامى, حينها تُكسر خطيّة السّرد في مقطع ارتدادي للوراء، تتذكّر -أثناءه المرأة- هذه الطفلة التي كانت ابنة بالتبنّي لأحدى الأسر التي كانت الزوجة فيها غير قادرة على الإنجاب، إنّ هذه القصّة الفرعيّة عبارة عن مقطع سرديٍّ مُغلق، يُمكن أن يتحوّل إلى قصّة مستقلّة بذاتها، و يُمكن قراءتها بمعزل عن النصّ الأصلي الذي فيه أُدرجت، و قد يعنُّ للقارئ أن يتساءل عن جدوى هذا النصِّ الفرعي المُضمّن، لا سيما و قد أمعنت الساردة في تصوير تفاصيله ودقائقه في نوع من الإسهاب، والحال أنّه لن يُضيف لما مضى سرده شيئًا . هذا السرد التذكّري يتوقّف بمجرّد اقتراب هذه الفتاة من المرأة، للاتصال بها في محاولة فاشلةٍ بعد صدٍّ من والدتها، لتبلغ الأحداث ذروة أزمتها عند رؤية هذه الأم تستقبل ابنها في مشهد يُدمي الفؤاد و يفطر القلب، مشهد تمثّلت فيه ابنها محمَّدا الذي منّت نفسها بعودته، و دون أن تشعر انخرطت في بكاء حار لم يقطعه سوى اقتراب الشرطي الشاب، الذي ألحّ عليها في السؤال إن كانت تنتظر أحدا . إنّ إلحاح الشرطي في اكتشاف سرّ هذه المرأة؛ تسبّب في حرج عميق لها، و وضعها في مأزق لم تستطع تجاوزه إلّا بمغادرة المكان مُسرعة، تمهيدًا لنهاية مأساويّة فاجعة (اصطدامها بسيّارة أودت حياتها)، و بين ارتطام المرأة بالسيارة، وصُعود روحها إلى بارئها، عرّجت الساردة في اقتصاد لغوي موحٍ على ما مرّ بذهنها من صور: ابنها الذي يعدها بزيارتها في أقرب وقت، و مريم ابنة الجيران تتمرّد و تخرج عن السجن الرمزي الذي فرضه حولها والداها، و الطفلة المُمسكة بالبالون تضربُ بأوامر أمّها عرض الحائط و تدنو منها، وهو ما يُبررُ لنا سرّ توظيف تلك القصّة الفرعيّة، التي اكتمل معناها بفهم السياق الذي خلاله وردت .

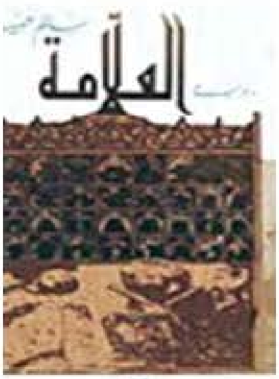
تُجري الساردة أحداث النصّ باعتماد ضمير الغائب المفرد (هي)، لكنها ساردة عليمة محيطة ببواطن الشخصيات وعوالمها النفسيّة, لكنّها تتساوى مع الشخصيّات في معرفة الخبايا, فهي رؤية مُصاحبة، فالساردة لم تقدّم أي معلومة إلّا بعد أن تكون الشخصيّة قد توصّلت لها, فالساردة لا تريد أن تستبدّ وحدها بمعرفة المعلومات؛ تحقيقًا لتوازن في الرؤية دون استبداد بالأحداث، أو اضمحلال, و تلاشٍ، و فسح المجال للشخصيّة لتتحدّث بلسانها .

تُعالج الساردة في هذه القصة العديد من الآفات، والمشكلات الاجتماعيّة، مُعمّقة معرفتنا بخصوصيّات المجتمعات التي صارت مُفكَّكة؛ بسبب تطور التكنولوجيا، فغدت العلاقات الاجتماعيّة فاترة لا روح و لا تواصل فيها، في بناء أسلوبي متين، لا يقطعه سوى حنين التذكّر .

الجسد واقعًا ومتخيّلاً في حياة ابن خلدون

رواية (العلامة) لبنسالم حميش

د.سمير الجابلي- تونس



كثيرًا ما نُظر إلى الجسد بازدراء ونُعت بأنّه رمز الرذيلة، ونقيض الطهارة والعفّة، ومعيق الإبداع والسموّ الفكري، إلّا أنّ النظريات العلميّة الحديثة في علم النفس قوّضت هذه المفاهيم، وأعادت الجدل مجددًا لهذا المفهوم للنقاش والبحث بعدّه المدخل الأمثل لحضورنا في هذا العالم. فإنّ ما يتعلّق به من أسئلة، وما يشتقّ منه من قضايا إنّما هو حيّز تقاطع مستمرّ بين علوم كثيرة وحقول معرفيّة مختلفة (كالفلسفة، والإنثروبولوجيا، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، والدين، والطبّ، واللسانيات، والذكاء، وغيرها)؛ لذلك ظلّ الجسد مثار جدل، حيث تفاوت الاهتمام به بين علم وآخر. فهذا التنوّع والاختلاف قد مهّد إلى تقديم أجوبة لذواتنا. فتصوراتنا مشتقة من أجسادنا، وهذه التصورات -في الحقيقة- تختلف من بيئة إلى أخرى، تحكمها ضوابط وخصوصيات تلك الثقافات، ولا أدل على ذلك من أنّ ثنائيات المقدّس والمدنّس، اللذة والألم الجميل والقبيح، المركز والهامش، الطهارة والنجاسة، بل حتى الذكورة والأنوثة، إنّما هي ثنائيات ثقافيّة متحولة من مجتمع إلى آخر، وهذا يعني أنّه لا يمكن أن نعيش أو نفكر خارج أجسادنا أو بعيداً عنها، فالجسد هو الفكر وهو المفكّر فيه. فللجسد، إذن، أسئلته، بل له ما به يحرج أيّ ثقافة ويدفعها إلى مضايق تربكها. ولعلّ التّاريخ الثقافي يشهد أنّ العلاقة بين الجسد والثقافة شرقًا وغربًا، تتوسط بين التهميش تارة، والاعتراف تارة أخرى، بما يعني أنّ تلك العلاقة إشكاليّة في ذاتها. وعلى الرغم مما قيل وكُتب حول الجسد فإنّ هذا المبحث يطرح أسئلة متجددة باستمرار، خصوصًا في الثقافة العربية التي نأت بنفسها في الخوض فيها، ولعّل هذا ما دفعنا إلى اختيار شخصيّة عربيّة مشهورة، وهي شخصيّة عبد الرحمن بن خلدون؛ والغرض من ذلك إضاءة جانب من الجوانب المهمّة من حياة الرجل، التي غيبت بقصد أو دون قصد. وفي الحقيقة إنّ هذا الجانب الإنساني (أي: نظرة ابن خلدون للجسد) لم نتمكن من معرفتها إلا بعد اضطلاعنا على رواية (العلّامة) للروائي المغربي بنسالم حميش(1) ، الذي تطرّق فيها إلى جانب من حياة هذا المؤرخ. هذه الرواية -بما تحمله من حديث الجسد ضمن رؤى مختلفة- حضر فيه الجسد فكرًا، وفنًّا، ولغةً، جعلتنا نقف على إحدى عتباتها (الجسد في الفكر)، إذ هو في دراستنا واقعًا متخيلاً في حياة ابن خلدون من خلال بنسالم حميش.

وتأتي أهميّة هذه المداخلة -مثلما أشرنا سالفًا- من أنّ العلّامة ابن خلدون لم ينظر إليه من خلال الجوانب الإنسانية من حياته، بل -أيضًا- من الجوانب العلميّة، والفقهية (فهو المؤرخ، الفقيه، القاضي، وعالم الاجتماع والعمران)، وغيبت أدق تفاصيل حياته. وفي الحقيقة إنّ رواية (العلّامة)، بما تضمنته من وقائع وأحداث تاريخيّة، رصدت سيرة حياة الرجل، ففي الوقت نفسه تطرقت ونبشت في الجوانب الذاتيّة لابن

خلدون، وما كان لهذا الأمر أن يتم بشكل بيّن؛ لو لم يستند على المتخيّل الرّوائيّ الذي لعب دورًا أساسيًّا في النفاذ إلى أدق تفاصيل حياة ابن خلدون، فهذا التحاور والتناغم بين الوقائع التّاريخيّة المثبتة في المصادر والمتخيّل الرّوائيّ، أَضفيا على النص بُعدًا جماليًّا، وفنيًّا، قادنا إلى معرفة جانب من الجوانب الإنسانية التي ظلت لعقود من الزمن محجوبة عن القراء والدارسين.

وقبل التطرق إلى حضور الجسد في رواية (العلّامة)، لا بدّ من الإشارة إلى أهميّة حضوره في المدونة الثقافيّة، قبل التطرق إليه في رواية (العلّامة). فالجسد هو نداء متوهج للطبيعة على غرار ما ذهب إليه (أبيقور رولوكراس) في سالف الأزمنة، إذ لا معنى للنفس دون جسد، عكس ما تبيّن لأفلاطون وعامّة فلاسفة الروح، بل هو ذاك الذي به ندرك أسمى المعاني الإنسانيّة تبعًا لقولة (نيتشه) الشهيرة: "الجسد هو الذي نعبر به نحو الإنسان الأعلى" (٢).

فالمتأمل لرواية (العلّامة) لبنسالم حميّش، لا يمكن أن يلحظ حضور الجسد بشكل معلن وصريح، إنّما يتبين ذلك بواسطة الإيماء والتلميح. وهدف السارد: تشريك القارئ إلى معرفة هذه التفاصيل الدقيقة عبر بعض الإيماءات، وفي بعض الأحيان، نجده يضيء تلك الجوانب في فاتحة الكلام، أو عن طريق التصدير وفواتح فصول الرّواية، نحو ما ورد في الفصل الثاني: "في القاهرة شخص يحبني وأنا أحبه" مقتبس عن ابن خلدون، ورواه ابن قاضي شهبة (الذيل على تاريخ الإسلام)، فهذه العتبة النصيّة تعد عنصرًا أساسيًّا، لا سيما أنّها المفتاح الإجرائي الأوّل الذي يمكن من خلاله الولوج إلى عالم النّص، وازدادت أهميّة العنوان من حيث هو نص صغير يؤدي "وظائف شكليّة، وجماليّة، ودلاليّة تعد مدخلاً لنصّ كبيرٍ، كثيراً ما يشبهونه بالجسد رأسه هو العنوان" (٣).

إن تعمّد الكاتب تصدير فصله بهذا العنوان الفرعي، يخفي في الحقيقة رغبة الكاتب في التطرق إلى موضوع لم يكن محل اهتمام، وهو في نظرنا يهيئ القارئ نفسيًّا إلى تصديق الخبر المتعلق بحياة ابن خلدون، الذي لم ينظر إليه مطلقاً من الجانب الإنساني، بقي هذا الأمر مغيَّباً على الرغم من الكم الهائل من الدراسات والبحوث التي أُنجزت حوله. فالقارئ وهو يحدد القراءة، يحاول أن يكمل بقية الحكاية، وقد مهّد لهذا الأمر منذ بداية الرّواية. فأثناء تولي ابن خلدون مهمة الإفتاء في مصر، نفعت شفاعة برقوق في إرسال عائلة ابن خلدون من تونس إلى القاهرة، لكن حدث لعائلته مصاب جلل، إذ غرقت الإسفين في البحر، وهي في طريقها إلى القاهرة. وكان وقع هذه الحادثة في نفس الرجل كبيراً، كيف لا، وهو الذي رزئ في أستاذه في المرحلة الأولى، وفي الثانية فقد كلّ أهله، عندما غرق مركبهم في البحر وهم في اتجاه القاهرة قادمين من تونس؛ لذلك عظمت مصيبته. كلّ هذه الظروف وظّفها السّارد بهدف التمهيد إلى موضوعه الرئيس. وهذا يقودنا إلى طرح جملة من الإشكالات: هل مثلت هذه المثبطات عوائق في حياة الرجل؟ وكيف استطاع تجاوز المحن التي حلت به؟ وماهي البدائل التي أنسته تلك الفواجع؟

لم تثن الفواجع التي ألمت بالرجل من إقباله على الحياة بكل غبطة، وأمل، وسرور؛ ومرد ذلك: حضور المرأة في حياته، حيث أعادت لهذا القاضي المسن الحياة، على الرغم من كلّ الكدمات التي وقع ذكرها، إذ استطاع بنسالم حميش أن يكشف عن جانب من حياة ابن خلدون، عندما استحضر صورة المرأة، استناداً إلى ما وجده موثّقًا في بعض المصادر التّاريخيّة. ونذكر منها على سبيل المثال: كتاب ابن عربشاه، وكتاب (رفع الإصر عن قضاة مصر) للعسقلاني، إضافة إلى كتاب ابن خلدون الذي وثق فيه سيرته، وعنوانه (ابن خلدون ورحلته شرقًا وغرباً)، فهذه الإشارات المضمنة في الكتب، والتي روت بعض تفاصيل حياته، مثّلت منطلقًا، بنى عليه الكاتب روايته، فابن خلدون «تبسط بالسكنى على البحر، وأكثر من سماع المطربات، ومعاشرة الأحداث ...»(٤).

إنّ هذا الشاهد النصي المأخوذ من المصادر التّاريخيّة يبين لنا أنّ ابن خلدون كان شخصًا مرحًا غير متعصب، والدليل على ذلك انفتاحه على البحر، وإكثاره من سماع المطربات ؛ لذلك لم يعمر قنوطه كثيرًا، وهذا ما أورده ابن حجر العسقلاني في (رفع الإصر عن قضاة مصر)، حيث أدخلت (أم البنين) في نفس ابن

خلدون المرَح والغبطة بعد أن كان يعيش متأزّمًا، مضطرباً. ونقتبس -هنا- مما قاله الراوي على لسان ابن خلدون: و»أمام ما يحدث لي، نفسي اعترتها حالة أسميتها تدقيقًا سُكر الافتتان، مفتون أنا بزوجتي الحلال بما يحيط بها، مفتون بغليان الدم في شراييني وانتعاش خلاياي، مفتون بآيات الجمال أينما تجلت، في ابتسام الأطفال، وتغريد الطير، وهبوب النسيم على الروح الظمأى وكل الأجسام. فرحي عارم ما بعده فرح".

ويتبين لنا -من خلال ما أورده ابن خلدون- أن أم البنين في حياة ابن خلدون كان لها الأثر البالغ في حياته، فعلى الرغم من تقدمه في السن، إذ بلغ الستين عند معرفتها، فقد تخطى مرحلة الكهولة، وبعثَت فيه الحياة مجددًا، وأصبح مقبِلاً عليها، وكلّه أمل. ويقودنا هذا إلى استنتاج مفاده أنّ حضور المرأة -بما تمثله من قيم جمالية وجسديّة- تبدو أمرًا ملحًّا في حياتنا؛ نظرًا للتوازن النفسي الذي تحققه.

ولم يكن حضور المرأة في رواية (العلّامة) اعتباطيًا، بل كان حضورًا هادفًا، استدعاها الكاتب في مرحلة أولى؛ ليبين أن ابن خلدون لم يكن من أولئك المتعصبين الرافضين للجسد باعتباره جسدًا أنثوياً؛ والهدف من ذلك استرجاع بعض الصور من الطفولة الجسد، ومن تاريخ التواصل بالانغلاق أحيانًا والانفتاح أخرى؛ تدليلاً على حاجة الذات الجسدية إلى الآخر، وانعكاسها فيه، ومغالبة القهر بمحاولة النفاذ إلى الموطن الواحد المشترك، أما الأمر الثاني والأهم في تقديرنا: رغبة بنسالم حميش أن يطرح مسألة حضاريّة، تبدو على غاية من الأهميّة، وهي ظاهرة الإقصاء والتهميش التي تقابل بها المرأة في مجتمعاتنا، إذ ينظر إليها بذلك الكائن الذي لا يصلح إلا للفراش، فحسب ما ورد في الرواية هنا يقوض تلك النظرة، ويعطي المرأة المكانة التي هي بها جديرة، حيث مثلت دافعًا معنويًّا وروحيًّا لابن خلدون، فمن خلالها استرجع توازنه النفسي المفقود.

إن بنسالم حميش، وهو يفكر في الجسد، يندفع بقصد الكتابة السرديّة إلى الكشف عن وظيفته الفاعلة في الوجود بما يتلاءم ولغة السرد الروائي، لتحيل بذلك حكمة وجوده إلى شخصيّة روائيّة، ومجالاً نابضًا بالأحداث، منتجاً لها، مثل رحم تتجمع فيه علامات الكائن والكيان السرديين، وتتركب فيه دلالة المحكي. لقد توخى الكاتب الحوار بين الشخصيات وسيلة؛ ليكشف عن هذه الجوانب، فالحوارات التي أجراها بين ابن خلدون وكاتبه شعبان السكيت هي التي كشفت بواطن هذه الشخصية، وقد عاضدته في ذلك مخيّلة السارد الذي ما إن تفطن إلى خيط شفاف حتى يبني عليه بقية أحداث روايته، وبذلك تصبح المزاوجة بين الأحداث التاريخيّة والمتخيلة وسيلة من الوسائل التي كشفت عما أوحى به الجسد من ميول عاطفية وغرامية.

ومثلما أسلفنا، تعدّ أم البنين شخصية رئيسة في رواية (العلّامة)؛ نظرًا لحضورها الفاعل في السرد الروائي، فبواسطتها أمكن للكاتب أن يكمل نسيج النص، ويطلعنا على حقبة هامّة من حياة ابن خلدون، كان للجسد حضوره الفاعل فيها.

إن أغلب البحوث التي غيبت الجانب الذاتي من حياة ابن خلدون؛ قد كشفت عنها رواية المغربي سالم حميش، حيث خصت المرأة فيها بمكانة مميزة. فالمرأة في هذه الرّواية هي الباعثة للحياة في أبهى تجلياتها. يقول الكاتب -هنا- على لسان ابن خلدون: «فاتح رجب تسعين وسبعمئة، تاريخ أدوّنه بماء الذهب ودمع الفرح، تاريخ من شهر مقدس كأني معه بعثت من جديد لأجد في منزلي أم البنين، وقد أشهدت على نكاحها عدلين، وأقمت لها عرسًا في منتهى البساطة والخفّة بين أقرب الصحاب والجيران»(٥).

تبدو لنا المرأة -من خلال ما تقدم- عنصرًا أساسًا في التوازن النفسي، فابن خلدون القانط الكاره للحياة؛ جراء فقدانه لأسرته؛ نتيجة غرقها في البحر وهلاكها، كذلك فقده لشيوخه وأساتذته، إضافة إلى تعرضه إلى الدسائس والمكائد التي حيكت أثناء توليه مهمّة القضاء في القاهرة، كلّها عوامل لو وقعت على مرتفع جبل لتهاوى من شدة هولها. فهذه المصائب كلها، لم تحجب تعلق هذا العالم بحب الحياة، وهذا التعلق بالحياة -في الحقيقة- مرده امرأة أحبها، وهي التي عوضته سنوات الحرمان، فجمالها الخارق وجسدها الفاتن؛ جعلاه مقبلاً على الحياة، إذ يقول في الرواية: «ستة أشهر مرت على دخولي بأم البنين ، هذا النصف الثاني من عام تسعين، سجّل منعطفًا في سيرتي وإدراكي، ففيه عرفت ربي في أروع ما خلقه الذكر والأنثى، وفيه صرت

أهتف من ذي قبل: الحياة، ربّنا ما خلقتنا باطلاً، وفيه أعدت اكتشاف روضة المحبين ودخلتها آمناً مؤمناً»(٦).

إنَّ إقحام المرأة في رواية (العلَّامة) لبنسالم حميش، وهي التي تحكي سيرة ابن خلدون، لم يكن اعتباطيًّا؛ وقد قصد الكاتب ذلك بهدف الخوض في مسائل، كانت تبدو من المحرمات، خصوصًا إذا تعلقت بشيوخ علم وفقهاء وقضاة كابن خلدون، بعدّه هالة القداسة التي تحيط بهؤلاء، فكأنهم لا ينتمون إلى البشر. وعلى هذا الأساس، يمكن أن نعدّ روايّة (العلّامة) رواية فنيّة بامتياز، جمعت بين الواقعيّ والمتخيّل، ومكنتا من النفاذ إلى أدق تفاصيل حياة الرجل، فابن خلدون كان كغيره من البشر الذين يحبون الزهو والطرب، ومن محبيّ الجمال والعلاقة الغراميّة التي أقامها مع أم البنين حتى قبل أن يتزوجها، وهذا دليل قاطع على أهميّة العلاقات والجسد في فكره. وهو أمر يقودنا إلى استنتاج مفاده أن الجسد بكل ما يحمله من تناقضات هو المدخل الأمثل لحضورنا في هذا العالم، إلا أن النظرة إلى الجسد تختلف من ثقافة إلى أخرى، ففي الوقت الذي تطرح فيه مسألة الجسد بكل حريّة في المجتمعات الغربيّة، فإنّ الثقافة العربيّة بقيت تراوح مكانها، وحتى إن طرح، يكون ذلك بشكل محتشم، إلا أن ذلك لا يعدم وجود أوجه مخفية للجسد في حضارتنا. الوجه الأوّل يحمل مدلولات إيجابية حيث تحافظ على الروابط القيمية والأخلاقيّة، لكن من الوجهة الثانية له انعكاسات سلبية على المجتمع، إذ أفرز هذا الانغلاق ظهور عدة ظواهر سلبية -سبق أن أشرنا إليها- لذلك وجب حضور المرأة في كل المناسبات؛ بهدف رفع هذا اللبس وهذه الظاهرة الاجتماعيّة الخطيرة. فالمرأة هي عنصر فاعل في المجتمع. بكونها كائنًا فاعلاً، لا يقل قيمة عن الرجل، فإذا نظرنا من حولنا -خاصة الغرب- نلحظ أن هذا الآخر لم يتحقق له هذا التقدم إلا في الوقت الذي أعطى المرأة المكانة التي بها تليق، وابتعد عن الإقصاء والتهميش، فإلى جانب حضورها الفاعل في بناء المجتمع، فهي لا تقل قيمة ومؤهلات، عليه فإنها -أيضًا- تمثّل مصدر إلهام، فهي مصدر التوازن النفسي، فالمرأة وجب أن ينظر إليها -أيضًا- بكونها مصدر السعادة والانتشاء، وهذا في تقديرنا من العوامل المهمة التي تصرف المجتمعات إلى الإبداع والعمل، وهذا لا يعني أننا ندعو إلى التفسخ الأخلاقي.

إنّ طرح صورة المرأة في رواية (العلَّامة)، وتحديدًا عندما اهتمت بابن خلدون، يبين أنّ الجسد عنصر بارز في كل الثقافات، إلا أن الاختلاف من ثقافة إلى أخرى بقي ظاهراً.

وتكمن قيمة هذه الرواية في كونها قدمت لنا جانبًا من حياة ابن خلدون، لم يكن مألوفًا في أغلب الدراسات التي اهتمت بفكرِهِ، إذ اقتصر أغلبها على فكره في المجال الاجتماعي، والعمران، والاقتصاد، والفقه، وغيبت الجوانب الذاتيّة من حياته؛ لذلك جاءت رواية (العلّامة) وكشفت عن أدق تفاصيل حياته، فكشفت علاقته بالطرف الآخر. فرواية (العلَّامة) تعد وثيقة حضارية مهمة، أقحمت المرأة في متنها؛ لتعيد طرحها مجددًا؛ نظراً لما تمثله من مكانة في المجتمع.

الحواشي:

(١) بنسالم حميش (المعروف في المشرق سالم حميش): روائي، وشاعر، وأستاذ فلسفة، مغربي، متخرج من جامعة السوربون. وله مسؤوليات حزبية وحكومية في وطنه (شغل منصب وزير الثقافة) يكتب باللغتين العربية والفرنسية. من مواليد مكناس سنة (١٩٤٨م) عرف برواياته التي تعيد صياغة شخصيات تاريخية، أهمها: ابن خلدون في رواية (العلّامة)، وابن سبعين في (هذا الأندلسي)، والحاكم بأمر الله الفاطمي في (مجنون الحكم). روايات: مجنون الحكم (١٩٩٠م) أدرجت الرواية ضمن أهم (١٠٥) رواية في القرن العشرين من اتحاد الكتاب العرب بسورية، كما حصلت على جائزة الناقد (١٩٩٠م) محن الفتى زين شامة (١٩٩٣م)، سماسرة السراب (١٩٩٥م)، العلّامة (١٩٩٧م) حصلت على جائزة الأطلس للترجمة (السفارة الفرنسية بالمغرب) وهذه الطبعة هي التي نشتغل عليها.

(2) F netzche'ainsi parlait zara thoustra'Gallmard'1971 'p 47.

(٣) المطوي، محمد لعروسي: شعرية عنوان كتاب (الساق على الساق فيما هو الفارياق)، سلسلة عالم الفكر (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٩م)، المجلد (٢٨)، العدد (١)، ص٤٥٥.

(٤) العسقلاني، ابن حجر: رفع الأصر عن قضاة مصر (د.ط، د.ت).

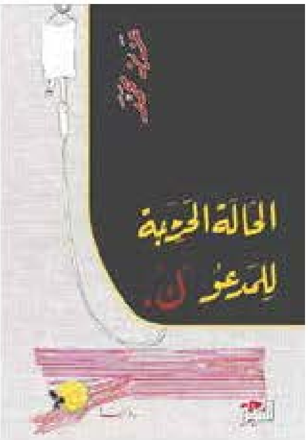
(٥) حميش، بنسالم: العلّامة (رواية)، ط١ (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٧م)، ص١١٨.

(٦) السابق، ص١٢٥.

غرائبية (كافكا) وأثرها في الكتابة العربية

رواية (الحالة الحرجة للمدعو ك.) أنموذجًا: دراسة موضوعاتية

فاطمة بنت صالح البرادي- السعودية



فاتحة:

تبحث هذه الدراسة في دائرة الفكر والثقافة الإنسانية عن تجليات الآخر في أفكاره، ورؤاه، وتوجهاته، ومدى تأثرها وتأثيرها في النتاج الأدبي، كما ترصد القوى الإبداعية التي لم تكن اللغة، أو الزمن، أو المكان، أو حتى المعتقدات عائقًا أمام قدرة التأثير التي أصبحت -اليوم- بفضل الثورة الثقافية، والتقنية، والإبداعية أكبر مساحة، وأكثر عمقًا لتصل إلى البعد النفسي، والإنساني حيث جدلية الألم، والفرح، الهزيمة والانتصار، الهروب، والثورة، الانغلاق والانفتاح، والواقع والغرائبي، والمعقول واللامعقول...، ولتجعل منه رابطًا يؤطر العلاقة بين الآداب. كما تبحث هذه الدراسة على وجه الخصوص في عبثية (كافكا) التي أنتجت تيمات، ودلالات، وأفكارًا، تمثل الاتجاه الفلسفي، والوجودي، واللامعقول، وترسم صورة السلطة المستبدة، والبطل المعبأ بالخوف، والتوجس، والاغتراب، والرؤية الغرائبية، وهي عبثية «خاضعة لإرادة الآخر الخفي، الذي يتحكم بالنهايات، التي ربما تسير به إلى الموت.. هذه العبثية هي إرادة مجتمع أيضًا، حيث مؤسسة القانون الغامضة، والآليات التي تمثل الإرادة ولا يمكن الهرب منها، هذه العبثية هي نقطة سوداء في الأمام، تتكرر أمامها المحاولات الفاشلة إلى عالم آخر هو رمز للهروب المستحيل»(1).

كافكا بعبثيته الغريبة استطاع أن يكون مؤثرًا على مستوى النتاج الروائي في الآداب العالمية، وفي الأدب العربي على وجه الخصوص، وذلك بفضل رافدَي الترجمة، وتحولات وظروف ما بعد الحرب العالمية الثانية، كما استطاع أن يكون ملهمًا على مستوى الدراسات والبحوث، التي أصبحت تشغل مساحة واسعة في الدراسات الأدبية، والنقدية. تأتي منها هذه الدراسة؛ لتحقق إضافة مغايرة عما سبقها، من حيث اعتماد المنهج الموضوعاتي الذي « يهدف إلى استقراء التيمات الأساسية للنص، وتحديد محاورها الدلالية المتكررة والمتواترة، واستخلاص الأفكار المشتركة التي تتمظهر في النص عبر أنساقه البنيوية، وأشكاله التعبيرية»(2)، إضافة إلى البحث

عن ذات الغرائبية الكافكاوية، ورصد آليات استيطانها في الثقافة، والكتابة العربية، والبحث على وجه الخصوص في النتاج الروائي السعودي، متخذًا من رواية (الحالة الحرجة للمدعو ك) مادة تطبيقية قادرة على تحديد ملامح التأثر، وموضوعاته، وثيماته، كما أنها قادرة على تعدد مستويات وآفاق التوقع لدى المتلقي بفعل ثيمات التهكم والسخرية، وتعرية السلطة المستبدة المهيمنة على الأفكار، والمعتقدات، والسلوكيات، من خلال الرموز التي تكشف حقيقتها، وهي بهذا تخلق نوعًا متجدِّدًا من الأدب، صالحًا لكل الأزمنة والآداب العالمية، ولذا عُدَّ البحث التطبيقي في الدراسات النقدية المقارنة قراءة في سلسلة متصلة، لا يمكن أن نعرف حقيقة البدايات، ولا حدود النهايات، وهي امتداد فكري طويل، يتخطى الأزمنة واللغات، ويظل مرتبطًا بالوجود الإنساني، حيث الإبداع والفن، والشعر، والحكاية، والبحث عن حياة أخرى لا تعترف بالمساحات، أو القوانين، ولا حتى قواعد العلاقات بين البشر، حياة غرائبية بكل تفاصيلها، وربما تكون هي الحلم لذات المبدع وللآخر.. هذا الأدب الحلم هو -بالتأكيد- مساحة تتسع لشرع المقارنات، وللكشف عن ملامح التأثير والتأثر بطريقة تثري الدرس الأدبي، وتفتح آفاقًا أخرى لدراسات مقاربة.

أولاً- مدخل إلى غرائبية كافكا:

تأتي الغرائبية في الأدب على شكل صيغة لفظة ذات معنى عميق يجمع بين المألوف، واللامألوف، والحقيقي واللاحقيقي، بالإضافة إلى «الاستناد على التردد، والمبدأ الاحتمالي لتقبُّل الأحداث المثيرة في ذات المتلقي»[٣]، وهي -أيضًا- تصوير حالة التردد والشك -كما عند (تودوروف)- التي تأتي في لحظات ما قبل القرار، حيث العجز والهروب إلى الخيال الذي من المؤكد أن يكون هو المنقذ في تبني موقف ما في «حياة مملوءة بالمخاطر، السلطة، القوة، القانون، المجتمع... تكون فيها الذات معرضة للتلاشي في أي لحظة»[٤]، وعليه يرى أنه بهذا المكون، وهذه الفاعلية هي جنس أدبي مستقل بذاته من حيث: المنهجية، والمبادئ، ومكونات الخطاب، والبنية التركيبية، والموضوع، وقوالب الزمان والمكان، و إسقاط الخلفيات الثقافية والتراثية، بالإضافة إلى الشخصيات التي لا تتجاوز حدود النص نفسه، أي أنها لا تمتد إلى الواقع خارج النص، بالإضافة إلى كونها -أي الغرائبية- تقوم بثلاثة أعمال وظيفية، هي: الوظيفة التداولية، وفيها: تكوين علاقة مع المتلقي من خلال ثيمات الغرابة، والخوف، والقلق، والوظيفة الدلالية، وما فيها من تفعيل الدلالات الرمزية والآلية، واللامعقولة. أما الوظيفة الثالثة، فهي الوظيفة التركيبية التي تبني وحدات الحكاية[٥]. هذه الغرائبية هي ميلاد حالة غربة في ذات المبدع، فيهرب إلى الخيال الذي يتجاوز به حدود المعقول، والمنطقي، والتاريخي، والواقعي، ويخضع كل الوجود لقوة واحدة، وهي قوة الخيال حيث الحرية المطلقة التي تلهمه لخلق عالم يريده هو، ويصيغه كما يشاء، ويرسم قوانينه وحدوده، وفق آلية غرائبية تقع بين متناقضين هما: العقلانية التي ترفض الخيال، واللاعقلانية التي تصل به إلى عوالم تخالف مبادئ التجربة البشرية.

هذه التحولات الفكرية والنفسية التي كوَّنت الفن الغرائبي، من المؤكد أنها لم تكن وليدة العصر، فهي ممتدة كفكرة عبر الأزمنة، فعلى المستوى العربي نجد أبا العلاء المعري في رسالة «الغفران» التي تخطى فيها الواقع للّاواقع في رحلة غرائبية إلى عالم الآخرة حيث النعيم، والجحيم، وشخصيات، ومشاهد، وحكايات، تتقارب معها رسالة (التوابع والزوابع) لابن شهيد

الأندلسي حين يرحل إلى عوالم الجانّ، ويلتقي بأقران الشعراء، وكذلك حكايات ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، وما فيهما من خطابات رمزية، وعجائبية عميقة[٦]، أما في الآداب غير العربية فهي –أيضًا- أرض خصبة للغرائبية الأدبية التي نجدها -على سبيل المثال- في النصوص اليونانية التي ظهرت كردة فعل على أدب العقل والمنطق، والتي امتدت حتى في الروايات الحديثة، كما عند (كازوت)، و(بيكفورد)، و(والبول) وغيرهم من أعلام أدب اللامعقول، لكن مايميز «غرائبية كافكا» هو كونها تمثل الغرائبية الحقيقية التي لا تختلط في مفهومها مع العجائبي، أو (الفنتازيا)، والتي تقوم على تفسير الأحداث والمشاهد الغريبة في دائرة العقل، والمنطق، والنفس، بالإضافة إلى كون هذه الأحداث تخلق في ذات المتلقي أثرًا نفسيًا سلبيا: الخوف، والقلق، والهلع.

وغرائبية (كافكا) في رواياته تتقارب مع الحياة الحقيقية التي عاشها فـ»ليس هناك جنس أدبي أشدّ التصاقًا بالحياة من القصّ الروائي»[٧] كما أننا لا نستطيع أن نعزل النص عن المبدع، وفي أقل الأحوال يكون سؤالًا افتراضيًا لحضور ذات الزمن، والحياة الاجتماعية، والظروف المعيشية، ومخلفات الحرب، ومن ثم خلق عالم غرائبي أصبح -فيما بعد- نوعًا أدبيًا يسمى (الكافكاوية) وهي مصطلح يُستخدم لوصف عوالم (كافكا) الغرائبية التي تتجلى في عدد من العناصر، يأتي منها:

أولاً: إظهار سلطة المؤسسة القانونية بكافة أنواعها على الفرد، بوصفها كيانًا يخضع لقوانينه الذاتية، ولا يهتم بالمصالح البشرية، ويظهر في سلطة غامضة قانونيًا، متشابكة على المستوى التطبيقي، لا تعترف بالمرجعية أو التأصيل الثابت، فالأهم هو فرض السلطة التامة على الفرد، ومحو شخصيته داخل المؤسسة.

ثانيًا: إيجاد عالم متقارب مع الأفكار (الأفلاطونية) البيروقراطية التي تمثل الواقع الحقيقي للإنسان، وتبرز القوى الأولية والعوالم الخاصة فيه، وهي قوى كامنة غير محددة تاريخيًّا، وترافق الإنسان حتى الأبد.

ثالثًا: الصراعات قائمة على العلاقة بين الخطيئة والعقاب، التي تسير بطريقة عكسية، حيث يتمّ -أوّلاً- إنزال العقاب، ثم يبدأ البحث عن الخطيئة، من خلال البحث عن التفاصيل الصغيرة في حياته ليصل إليها، وهو في هذا الصراع يظل في دائرة تبرير العقوبة بطريقة استرجاعية تتجه نحو الماضي؛ لتصل إلى الخطيئة.

رابعًا: الكوميديا (الكافكاوية) لا تتقابل مع التراجيديا كما عند (شكسبير)، ولا تثير شعورًا بالبهجة، أو السعادة، فهي إثارة من نوع آخر تأتي على هيئة قلق، وتوجس، وخوف، وشتات، حيث البحث عن هاجس التطهير، والوصول إلى العظمة الحقيقية، أو المتخيلة.

خامسًا: التحول وهو «نوع من التأليف الفني يقوم على تحويل الأحلام الغرائبية إلى كلام... وهذا ما يوسع دوائر التأويل، وتفسير المضامين والمعاني، والإيحاءات... بالإضافة إلى تكوين رؤى مزدوجة تحمل الخيال والواقع»[٨]. هذا العنصر -أي التحويل- هو بالتأكيد نتيجة ضعف الذات أمام الأحداث، والقوانين الكونية: حروب، صراعات، رأسمالية، خطابات الكراهية... ومن ثم الهروب إلى العزلة المغتصبة التي تواجه فكرة الرؤية الشمولية المعتمة التي تفرض كسر الحدود بين العام والخاص، بين الطفل والأسرة، بين الفرد والسلطة.. وبالتالي تستطيع هذه العزلة

أن تخلق عالم فنيًا يتسع لعدد من الأفكار وتحولاتها.

سادسًا: العبثية وهي نتاج ميلاد لحظات الحيرة، والدهشة، والتأمل. وتأتي على صورة البحث عن أسباب الوجود وغاياته، وعن الزمن وقوَّته التدميرية، وعن التعايش مع عالم الوهم والحقيقة معًا، وعن غياب التواصل بين حاجات الجسد والفكر.

هذه العناصر(٩) هي القواعد الأساسية التي تقوم (الكافكاوية)، وفي صيرورتها داخل النص يكون الأثر والارتباك لدى المتلقي، حيث يقف داخل عوالم غرائبية يمكن تصنيفها بكونها «عوالم النص عند كافكا» أو « العوالم الكافكاوية» التي يقول عنها (غانذرأندرز): «عالم (كافكا) مشوَّه إلى درجة الجنون الذي يبدو طبيعيًا بحث لا يمكن تمييزه تمامًا»(١٠). هذه العوالم هي تقنيات، وثيمات، وأساليب، وبنى نصية، وسمات فنية خاصة بـ(كافكا) نفسه، ولذا يقول: «إنني أحاول –دائمًا- أن أوصل شيئًا غير قابل للتوصيل، وأن أشرح -دائمًا- ما يستعصي شرحه»(١١).

تظهر نصوص (كافكا) من داخل ذهن البطل المتوحد، الذي يمثّل في داخله عددًا من الشخصيات، كما يمثّل الهروب والمواجه في الوقت ذاته، كما أنها تبدو طبيعية ومألوفة إلى حد كبير، حيث نراها في البيت، والعمل، والمدينة، والسوق...، ولكن مع الزمن السردي تتحول إلى الغرائبية بشكل مثير للدهشة والرعب معًا، فعالم (كافكا) مليء بالعلامات التي لا يمكن فهمها، فهناك تطور في الأحداث، وقضايا متشابكة، وأزمات عالقة، وبحث عن الخلاص.. هذه هي عوالم (كافكا) التي تظهر في ثيمات متواترة: النوم، اليقظة، التردد، الخوف، الغربة، القلق، الزمن، الآخر، الحلم، الكابوس، العدائية، الشك، الحيرة، البطولة، السلطة.

إن غرائبية (كافكا) تبيِّن لنا أن جوهر الغرابة يكمن في الحياة، والفن، والأدب، وفي تلك العلاقة التي توجد بين الموت والحياة، وفي آلية التكرار، وفي انتفاء الألفة، وغياب الشعور بالأمن، وحضور الخوف من الحياة،... والأكثر غرابة من ذلك تحول الأشياء الغريبة إلى أشياء عادية، ومألوفة، وتحول المشاعر الخاصة تجاه الأشياء إلى مشاعر مألوفة على نحو غريب تسكن داخل دائرة المألوف(١٢).

لقد أنشأ (كافكا) عبر نصوصه الروائية فنًا خاصًا أصبح فيما بعد متلازمة عند كثير من الكتّاب، وانتقلت جل عوالم تلك النصوص إلى نصوص أخرى. لقد أصبح ظاهرة أدبية مازالت فاعليتها قائمة حتى اليوم.

ثانيًا- غرائبية (كافكا) تمتد للكتابة العربية:

تنبّه الكتّاب العرب في مرحلة مبكرة إلى خصوصية مؤلفات (كافكا) الأدبية عن غيرها من المؤلفات، وما أنتجته هذه الخصوصية من قوة جاذبة سواء على مستوى ترجمة الأعمال بشكل مبكر، أو على مستوى التأليف ومحاكاة تلك النصوص، أو حتى على مستوى استلهام الأفكار، مضامين الأعمال، ومعانيها، وإيحاءاتها، ورؤاها المنفتحة على جدلية العوالم الطبيعية: البيت، المكتبة، الأسرة، العمل. وجدلية العوالم الغرائبية: عناصر اللاواقعية، والأحلام، والخيالات، والفنتازيا؛ وذلك بسبب حالة الاغتراب، والخوف، والتوجس، والقلق، ورفض السلطة وعدم التصالح معها، ورفض الآخر بأي شكل من الأشكال، وبالتالي رسم نهايات غرائبية خاضعة

لسطوة السلطة ومستسلمة لها. ولعل معرفة هذه الأعمال وما تعكسه من شخصية صاحبها، ورؤيته النفسية والفلسفية، والظروف المحيطة بها، غير كافٍ لإنتاج أدب متقارب معها، بل لابد من الانغماس في ذات الأفكار، والفلسفات، والإيمائيات، منها: الوجودية التي «تميل إلى عزلة الفرد، وفقدان الهوية، وعجزه عن إقامة علاقات مرضية مع الآخرين، وغموض العالم ولا معقوليته»[١٣]. وكذلك عوالم اللامعقول والعبثية، وهي التي تغذي الشعور بأنَّ العالم قد خلا من الهدف والمعنى، وبأنَّ الإنسان صار منزوعًا من جذوره الدينية، و(الميتافيزيقية)، وبذلك يكون الضياع البشري، وتكون الأفعال بلا معنى، وبلا جدوى[١٤]، هذا بالإضافة إلى الروافد الذاتية كالتعلق بأدب الضياع، وأفكار التغريب، وغيرها من الاتجاهات الملائمة للمرحلة، ولذا كان من أوائل الكتابات المتأثرة بـ (الكافكاوية) هي التي ظهرت عند جورج سالم، ومحي الدين زنكة، وصنع الله إبراهيم، وإبراهيم نصر الله، وجبرا إبراهيم جبرا، وغادة السمان، وهاني الراهب، وزكريا تامر، ويوسف الحيدري، وغيرهم. وكانت المعايير التي يمكن الاستناد عليها لقياس التأثر، هي: مستوى الثيمات، والموضوعات، والأفكار، والتحولات، ومستوى تفعيل المحاور الأساسية عند (كافكا) وهي: «محور السلطة المستبدة غير واضحة الهوية، وربما تكون مجموعة من السلطات وليست سلطة واحدة، والمحور الثاني هو: البطل المعبأ منها بالخوف، وعدم الأمان، والاحساس بالاغتراب، والمطاردة ليس من السلطة فحسب، بل يمتد للآخر أيضًا، أما المحور الثالث فهو: فلسفة الحياة والوجود، والدين والانغماس في فلسفة العلاقات بالعمل، وبالأسرة، وبالشريك»[١٥] هذه الفلسفة أدَّت -بطبيعة الحال- إلى تعددية القراءة عند هؤلاء الكتاب، وتعددية الرؤية، وتعددية مستويات التلقي التي تخضع لمؤثرين أساسيين، هما: تجربة (كافكا)، وخصوصية الكتابة العربية والفكر العربي، والمعتقدات والثقافات العربية، وطبيعة الظروف المحيطة في زمن التلقي الأول، وهذا يحيلنا إلى الرجوع لروافد التأثر بـ (كافكا)، ويأتي في مقدمتها: الترجمة، وهي المرحلة الثانية بعد الاطلاع على الأدب الغربي في منتصف القرن التاسع عشر، والسابقة لمرحلة التقليد والمحاكاة، حيث نشطت بشكل كبير، و«أصبحت أكثر نضجًا ووضوحًا، وقد احتلت الرواية والقصة العربية المرتبة الأولى من تلك التراجم، لاسيما الفرنسية منها التي كان لها الحضور الواسع في الأقطار التي كانت تحت الاستعمار الفرنسي حينها، كما كان انتشار الرواية الإنجليزية والأمريكية في الأقطار الأخرى التي كانت تحت الوصاية أو الاستعمار الإنجليزي»[١٦]. وكان لهذه التراجم دور كبير في إثراء المكتبة العربية، والانفتاح على ثقافات وأصول الآداب الأخرى كالروسية، والألمانية، والإيطالية، وغيرها، وأصبح المتلقي العربي -الأديب والناقد- لديه معرفة تامة بالاتجاهات الفنية الظاهرة في كتب وروايات عمالقة الأدب الغربي، مثل: (سارتر)، و(كامو)، و(جويس)، وغيرهم.

أما الرافد الثاني فهي: الحرب العالمية الثانية، وما خلّفته من آثار كبيرة على المستوى العالمي بشكل عام، وعلى المستوى العربي بشكل خاص، حيث «أحدثت في الضمير الإنساني أزمة بالغة في العمق، فأخذ الناس إزاء ما صاحبها من غدر، وعنف، واستخفاف بالمثل والقيم، يتشككون في حقيقة تراث الإنسانية الروحي كله... وجمعوا كل هذه الآراء، وبلوروها في بوتقة واحدة، خرج منها كثير من الفلسفات والمذاهب التي امتد إلى الأدب والفن»[١٧]. وكان نصيب الكاتب والمثقف

العربي منها، هو التوافق لتخفيف حدة القمع والإحباط الناتجة عن الظروف السياسية والاجتماعية في الوطن العربي.

وبعد استجلاء هذه الروافد، نستطيع القول: إنَّ فاعلية أعمال (كافكا) في الفكر العربي، كانت موضوعًا مهمًا لعدد من النقاد والمفكرين، وكان في مقدمتهم طه حسين الذي يرى أن «فاعلية المحن الثلاث: الدين والأبوة، والزواج، ومحنة المرض، هي المؤثر الأول على (كافكا)، وعلى المتأثرين به -حيث كان طول حياته واقفًا مع أبيه موقف الطفل الخائف المروع، الذي يرى تفوق أبيه وتسلطه، ويحاول أن يخلص من سلطانه فلا يستطيع»(١٨). ولذلك نجد المتأثرين العرب وفي مقدمتهم جورج سالم في روايته (في المنفى) قد أشار إلى تأثره بأعمال (كافكا) بشكل عام، وبروايتي (القصر) و(القضية) على وجه الخصوص، وفيهما ظهرت هيمنة الاغتراب، والموت، والخلل الأخلاقي، وحيرة الإنسان في فكرة الوجود، كما انعكست عوالم (القصر) و(القضية) على الأعمال القصصية لمحي الدين زنكه، وعلى أعماله الروائية: هم أو يبقى الحب، و بحثًا عن مدينة أخرى- التي تقترب من اللامعقول، والسلطة المهيمنة، وحالة الاغتراب والاستلاب عند الشخصيات القصصية، بالإضافة إلى تأثر أعمال صنع الله إبراهيم بعوالم (كافكا) –أيضًا- التي نجدها في مفردات، وثيمات، ودلالات رواية (اللجنة) وما فيها من فلسفات وجودية، ورؤية سوداوية تشاؤمية(١٩). وكان إبراهيم نصر الله، من المتأثرين المتأخرين بـ(كافكا)، وخاصة في روايته (براري الحمى) حيث وظف مفردات التغريب واللامعقول، والإحساس بالوحدة، والانفصال عن الآخر، وافتقاد الهوية، كما وظف جبرا إبراهيم جبرا -هو الآخر- في رواياته (صراخ في ليل طويل)، و(السفينة) مفردات الأحلام والخيالات واللاواقع، وانجراف الأبطال في متاهات غرائبية وكابوسية(٢٠).

إن هذا التقارب الروائي الكبير مع روايات (كافكا)؛ ليؤكد وجود الدراسات الأدبية المقارنة بصورة مبكرة، والتي تجمع بين المنتج الروائي، والمنتج النقدي، منتج البحث، والاستقراء، والتحليل، والتفسير، كما يتبنى تطبيق فكر مدارس الأدب المقارن، وهما: «المدرسة الفرنسية التي تقوم على وجود شرطين أساسيين، هما: تحقيق الالتقاء بين أدبين، والثاني: نشوء التأثير والتأثر بينهما، وبعد ذلك يكون رصد التشابه بين الأدبين، أما المدرسة الأمريكية فهي تقوم على رصد ظواهر التشابه والاختلاف، حتى لو لم يكن هناك لقاء أو تأثير وتأثر، وذلك لأجل إيجاد دلالات هذا التشابه التي ربما تكون نفسية، أو اجتماعية، أو سياسية، وغيرها.

ثالثًا- بين المؤثر والمتأثر في روايتي (المسخ) و(الحالة الحرجة للمدعو ك):

ظهر (كافكا) بسيرته الذاتية، ورؤيته للحياة، وغرائبيته، وحتى حيثيات مرضه، وكتاباته. في نص آخر يبعد مسافة زمنية، ومكانية، وفكرية، وحتى عقائدية، حيث تقاربت عوالمه بكل تجلياتها مع عوالم المدعو (ك) في رواية (الحالة الحرجة للمدعو ك)، والتي تسرد قصة شاب في العقد الثاني من عمره، يعشق الكتابة في وقت يكون فيه ضحية للواقع الوظيفي المفروض عليه، وضحية للمجتمع الذي لا يرغب الانتماء إليه، ومن بعد يأتي الزمن الذي يواجه فيه مرض العصر (السرطان) كما صارع (كافكا) مرض عصره آنذاك وهو «السل». وفي سرد هذه الأحداث يستلهم أفكار (كافكا) في قراءة المرض، وغرائبية التعامل معه، وفي قراءة الحياة، والموت،

والواقع والخيال، وفي التيه بين ثنائيات الإدراك والشكوك، القبول والرفض، والاضطراب والتماسك، والطمأنينة والخوف، والحب والكراهية، والرغبة والإحجام، هذه الدوائر اللامتناهية رُسمت تحت ظلال يوميات (كافكا). «لازلت تحت تأثير تلك اليوميات، إن من شأن الإفراط في (كافكا) أن يصيبك بمختلف الأشياء، لطالما شعرت بهذا الإنهاك المغثي»(٢١). لقد امتد هذا التأثير نحو عالم الكتابة، وسرقة فرغات الزمن، والهروب من قيود العمل إلى حرية الكلمة، والتخلص من الماضي، ومن الآخر، والغوص في عمق الذات التي تتسلخ من الحقيقة إلى الغرائبية حتى يخلق عالم من اللغة الجاذبة التي تقع في حيرة متعة القص، والعودة إلى الشخصية الحقيقية للكاتب، هذا المكان الضيق بين الواقع والأدب، وبين السيرة والرواية هو المساحة التي تصعب على الناقد الفصل بينهما، لاسيما إذا كانت الأولى فيهما ثرية إلى درجة تغري صحابها بأن يكتبها كنص روائي، وهو –أيضًا- العالم الأول الذي يلتقي فيه المدعو (ك) مع (كافكا) حين يقول: «إنَّ (كافكا) حين تحبطني صورة كل الكتاب الآخرين، هو عزائي الوحيد. أتصوره منهمكًا طيلة اليوم في مكتبه،... يومياته كانت هي الملاذ الأخير لتجاوز نقده الشديد لذاته، ونزعته المثالية»(٢٢).

وحين تكون الكتابة هي المعادل الموضوعي للحياة عند الكاتب، فمن الموكد أن انطفاء هذه القدرة هي انطفاء للحياة، حيث استحالة حياة النص وموت صاحبه، ولذا كان الخلاص من النتاج الأدبي هو لحظات السلام التي ينشدها الكاتب قبل موته، وهي صورة الرغبة الأخيرة لـ (كافكا) حين كان في أحد مصحات مدينة (براغ) ينتظر الموت، وهي ذات الصورة تكرر مرة أخرى عند المدعو (ك)، وفي كلاهما يكون القلم هو السلاح لمواجهة الحياة، وبدونه تكون العزلة التامة حيث الوهن والضعف، والهزيمة الموجعة، والفشل في كل شي، فالكتابة هي الكل، وهي الحياة، ولذا يسترجع (ك) مشهد الهزيمة بقوله: «أفكر في (كافكا) متمدِّدًا على سريرة في المصحة... يموت جوعًا بكامل وعيه؛ لكنه أعزل من كل شيء، مدركًا أن هذا ما تنتهي إليه الأمور. وأنا أكتب هذه الكلمات، هذا المقت المتصاعد تجاه نفسي كجثة تحترق، هذا هو الثمرة الوحيدة لهذه الكتابة، هذا الخزي الذي يذكرك أنك فشلت في الشيء الوحيد الذي خيّل لك أنك ستجيده... إن كان هذا ما شعر به (كافكا) أيضًا حين طلب من صديقة (ماكس) أن يحرق كل ما كتب؛ لكن الأمر في هذا العصر أسهل... ليس عليك سوى النقر على خيار حذف الملفات»(٢٣). هذه الهزيمة هي العالم الثاني الذي يجتمع فيه (كافكا) مع المدعو (ك)، وهي الباعث على خلق عالم آخر، أو رحلة أخرى، أو حتى تمثّل ذات أخرى تكون قادرة على الخلاص من الأزمات التي يعيشها، حيث جاء اختيار (المسخ) كمعادل موضوعي لبواطن الذات البشرية، والبحث في عمق الأفكار، والعلاقات، والمشاعر، وقراءة حيثيات التحولات،... ولذا نجد الرواية تشير إليه بكونه فكرة غرائبية وربما سوداوية، تتضخم داخل الذات حتى تدمرها « أكتفي بأن أميل برأسي على المقعد، وأحدق إلى انعكاسي في المرآة الجانبية، ها هو المسخ قد تضخم ليصبح أداة تدمير لنفسه، وكل ما حوله، بعد أن كانت ضراوته مجرد وسيلة للدفاع... يبدو أن النظام الذي انتهجته، وإن كان ناجحًا في البداية، قد بدا يثبت فشله على المدى البعيد»(٢٤).

(المسخ) عند (كافكا) وعند المدعو (ك) هو معادل موضوعي للذات، وهو فكرة رمزية تكشف عوالم اغتراب النفس البشرية داخل العالم البشري، وتظهر قسوة الحياة المادية التي تجرد الذات

البشرية من إنسانيتها، وتدفعها إلى قهر الآخر أو تهميشه، أو إعادة تكوينه بطريقة جامدة تتناسب مع المحيطات الخارجية اللاإنسانية، فيكون الصراع قائمًا على الأقوى، وتكون العلاقات قائمة على البحث عن الخلود، وفي كل منها كشف عن سوءة البشرية، وطريقة التفكير، ونمطية الحياة، والعلاقات، والسلوكيات.

لقد ظهر (المسخ) في رواية (كافكا) يمثل جدلية التضاد بين البشرية واللابشرية بكل تجلياتها، هذه الجدلية هي المؤثر في تضاد الفكر و الفكر الآخر، وما بينها من صراعات تتجه نحو العمق ولا تطفوا على السطح بشكل ظاهر كما في رواية المدعو (ك) والتي تعد -موضوعيًا- إحدى نتائج (الكافكاوية) يستوجب تصنيفها بدراسة ظاهرة تأثير النص، وتأثر النص الآخر في الروايتين، والتي تظهر في عدد من الموضوعات وفق التراتيبية الآتية:

الموضوع الأول- الرؤية: وفيها يهيمن (كافكا) -ذات الراوي- على رواياته، وحتى رسائله بشكل تام، وفي «المسخ»-كنموذج تطبيقي- اتضحت تلك الهيمنة من البدايات التي «استيقظ» (جريجور سامسا) «ذات صباح بعد أحلام مزعجة، فوجد نفسه قد تحول في فراشه إلى حشرة هائلة الحجم... تفكر قليلًا في نفسه: مالذي حدث لي؟

لم يكن الأمر حلمًا... كانت حجرته حجرة نوم إنسان عادي»[٢٥].

لقد استطاع (كافكا) أن يقص الحكاية وفق الرؤية من الخلف، حيث يصل إلى كل المشاهد، ويدرك ما يدور في خلد كل أبطال الرواية، فمن (جريجور) الذي تحول إلى حشرة كبيرة، وكيف واجه هذا التحول، وكيف سجل في ذاكرته ردود فعل المحيطين به... أخته (جريتا) التي حاولت أن تقف إلى جانبه في أيامه الأولى، إلاّ أنها انهارت وأصبحت -فيما بعد- أحد مسببات موته، أما أبوه فهو الذات التي لم يتوافق معها أبدًا، حتى قبل التحول الذي أدى بدورة إلى خلق مساحة أكبر تحولت إلى كراهية ظاهرة، تقابل بدورها الحب الحقيقي الذي نعم به إلى آخر لحظات حياته، حيث كانت والدته تدافع عن فكرة وجوده، ولو كان حشرة سببت هروب عدد من الخدم، والعاملين، وحتى زوار البيت... لقد أظهر الراوي (كافكا) معرفته التامة بأبعاد النص الروائي، من خلال الكشف عن الرغبات اللحظية لكل الشخصيات، واختراق الحواجز الساكنة، ليسرد الحكاية عبر كل المشاهد، ويسترجع الأزمنة والأماكن، ويغوص في عمق الذوات، ويعرف الدوافع، والخطط والأعمال، ويكون على قدرة تامة في تحليل الأحداث، وتطوراتها، ومن ثم روايتها بعدسة الراوي العليم بكل مجريات الأحداث، والشخصيات، هذه الرؤية المهيمنة على النصوص، تمتد إلى نصوص أخرى بمجرد أن تكون داخل دائرة تأثير (الكافكاوية)، وفيها نجد الحضور المكثف والمؤثر -بطبيعة الحال- على الرؤية السردية عند المدعو (ك) حين يستحضر قدرة (كافكا) في المساهمة بخلق نص آخر «سيل من الضحكات اخترق أذني، وأعادني للحاضر، وعلى الفور فكّرت أن أدرج هذا التفصيل في القصة... لعلي أسمي ذاك الموظف (ك) أيضًا، وليغفر لي كافكا»[٢٦].

إنَّ من المسلَّم به أن الرؤية في المشهد السابق تمثل تزامن المعرفة، والسير بمعية الحدث والشخصيات، من خلال ضمير المتكلم (أنا) الذي يحيل المتلقي إلى داخل النص بشكل متسلسل، وبطريقة توهم المشاركة في الرواية، وتقدّم رؤية محايدة للمشهد الظاهر، دون الانتقال إلى عمق

دلالة الموقف، أو دلالة الصورة، إلّا أن تكرار حضور (كافكا) كشخصية مؤثرة في الرؤية السردية من خارج النص، ومساهمة -في الوقت نفسه- في تطور مشاهد، وأحداث، وأفكار الحالة الحرجة... هو ما يؤكد فكرة شمولية الرؤية (الكافكاوية) لكل نص يمثّل هذه الظاهرة، وشاهد ذلك قوله: «أتذكر مقطعًا لـ (كافكا) من روايته الأخيرة... لا يوجد شيء أكثر عبثية، وأكثر يأسًا من هذه الحرية، هذا الانتظار، هذه المناعة. إنَّ هذا يذكرني بما قاله (كافكا) في رسالة لصديقة (ماكس) أثناء علاجه من السل: شفويًا لا أحد يتحدث بشيء واضح على الملأ، بمجرد أن يطرأ السل، ينخرط الجميع في نوع متملص، ملغز، وشارد من الحديث»(٢٧). لقد تحول السرد الموضوعي عند المدعو (ك) بفضل إلهام (كافكا) إلى سرد ذاتي على مستوى المضمون لا الشكل.

الموضوع الثاني- الزمن: وهو الوجود الموضوعي عند (كانط)، ويقوم على تنظيم الحياة وفق الظواهر الكونية -الليل والنهار- وهو بطبيعته الفنية، زمن تخيلي يجمع الوقائع والأحداث، والمشاهد في مدة محددة تنمو بشكل متسارع من خلال السرد، وفي كلا الروايتين جاء الزمن بشكل مكثف، وعبر ثيمة مباشرة «الأسبوع، واليوم، والساعة، وحتى الدقيقة» وما تختزله هذه الإشارات من دلالات ترتبط بطبيعتها مع الزمن النفسي الذي يحدد مساحة الوعي بالذات وبالمحيط، بالوقت الذي «تتلاشى فيه الأبعاد الزمنية المعرفة ويتجه نحو اللحظة التي تثير الشعور الوجودي بالعالم»(٢٨). هذه الثنائية -الزمن الحقيقي والزمن النفسي- هما القدرة الفنية التي من خلالها تحولت الصور والمشاهد، والأفكار، والصراعات إلى رموز ودلالات تظهر الأطر المحيطة والمؤثرة في الشخصية داخل النص.

ومن المشهد الاستهلالي في الروايتين نجد الزمن مسهمًا في خلق فضاء قصصي خاص، متشكلًا وفق ثلاثة موضوعات، هي: الزمن المركب، وزمن التحول، وزمن الإدراك، ويأتي الزمن المركب من صور متعددة يظهر فيها الزمن الحاضر، واسترجاع الماضي، واستشراف المستقبل، في مشهد اللحظة –الآن- القائم على الحوار مع الذات، ومع الشخصيات الأخرى بطريقة تصعِّد وتيرة الحدث، وتخلق التحولات، وهذا هو الظاهر في المشهد الزمني الأول حين استيقظ (جريجور) «وحدث نفسه قائلًا: يا أبانا الذي في السماء، كانت الساعة قد بلغت السادسة والنصف، بينما كان العقربان يتحركان في هدوء، وقد كانت الساعة قد تجاوزت النصف بعد السادسة، بل لقد كانت تقترب من السابعة إلَّا ربعًا... كان كل هذا يدور بغاية السرعة حين كان عاجزًا أن يقرر مغادرة فراشه... انبعثت دقة واحدة على الباب، وارتفع صوت ما... ألن تسافر اليوم..؟؟»(٢٩).

ومنها تستمر الإشارة إلى المعايير الزمنية، بطريقة منتظمة ومتتابعة، تتيح للمتلقي معرفة المدة التي تعد أكثر كثافة بفعل الأحداث المتلاحقة التي تشهد بكل تفاصيلها وحيثياتها صخب الصباح الأول، والبحث عن سبب التأخر في خروج (جريجور) للعمل، وقلق الأم، والأب والأخت، ومن ثم حضور (الباشكايب)، والصمت المريب الذي يقود بدوره إلى الكشف عن الحقيقة حيث «كان متلهِّفًا أن يعرف ما الذي سوف يقوله الآخرون لحظة أن تقع أعينهم عليه....سمع (الباشكايب) يطلق آهة مرتفعة، حيث تمكن الآن أن يراه واقفًا أمام الباب، لاطمًا فمه المغفور بإحدى كفيه ومتراجعًا ببطء... و أمه أطبقت كفيها على بعضهما، ثم سقطت على الأرض... أما والده فقد ضم

قبضته بعنف، ثم غطى عينيه بكفيه، وانخرط في البكاء حتى اضطرب صدره العريض»[٣٠].

وبعد، فقد أصبح التحول الزمني من سرد المشهد الحاضر –الآن- إلى جدل الأزمنة؛ وذلك لكون استرجاع الماضي واستشراف المستقبل هما الباعث على النضال لتأكيد الفكرة، أو حتى دلالة الرسالة التي تهدف إليها الحكاية، وهي ظاهرة على شكل تأمل، أو صراع مع الذات، أو جدل مع الآخر، بطريقة تصاعدية حتى تصل إلى المرحلة الزمنية الأخيرة، وهي مرحلة الإدراك، الذي يعدّ بطبيعته قيمة معرفية معقدة، تعطي معنى للمحسوسات، والمتغيرات، والوجود، والذوات، والمنظومات، والعلاقات، وهي مرحلة أدركها (جريجور) حين فكر متسائلًا: «هل أنا -الآن- أقل حساسية... وأنَّ واجب الأسرة معالجة الصبر، ولا شيء غير الصبر...

-لا يمكن أن تظل الأمور تجري على هذا النحو، يجب أن نتخلص منه... لو أمكنه أن يدرك حالنا؟؟

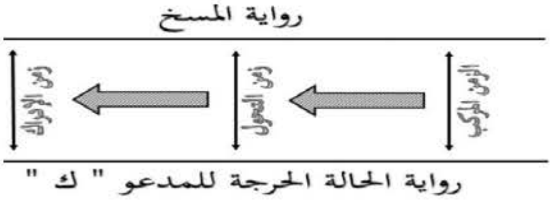
-رنّت ساعة البرج معلنة الثالثة صباحًا، وكان أول شعاع من الضوء يصله من العالم الخارجي، ثم تهاوت رأسه تلقائيًا.. فسقطت فوق الأرض، ومن منخاريه خفقت آخر أنفاسه اللاهثة»[٣١].
لقد أدرك (جريجور) أنه بلا مال، وبلا عمل، ومن المؤكد أنه سيكون بلا قيمة، ولذا كانت فكرة الهروب –الموت- هي السلام الذي ينشده بعد مراحل زمنية متتابعة ظاهرة –أيضًا- بصورة أخرى في حياة المدعو (ك)، وفيها كان النص، ومن عتباته الأولى، مبنيًا على القسمة الزمنية «الأسبوع الأول... الثاني... الأربعون» التي تسير وفق تقنية التوقف الزمني لأجل الوصف، أو لخلق (مونولوج) داخلي يظهر فيه التفكير اللاواعي للشخصية، بالإضافة إلى أنَّ التوقف الزمني يعطي مساحة واسعة لإلقاء الضوء على الذات، والأحداث المتكررة المحيطة، وإيضاح تفاصيل الفضاءات الزمنية والمكانية المحيطة بها، وعرض المكونات والأشياء ودلالاتها المعنوية والفنية، التي تظهر من خلال الاختزال و التكرار التي تساعد في خلق وإنتاج دلالات جديدة، وهذا هو الظاهر من تكرار المشهد الأول في الرواية، وفيها يقول الراوي: «حالما أستيقظ يراودني شعور بالغثيان... أتنفس بمشقة... يتطلب الأمر بضع دقائق كي أنهض من السرير، أقلّب في ذهني حقيقة أني تأخرت، من دون أن تدفعني للتعجل... أغسل وجهي من آثار النوم، والدم على شاربي... أكتشف أنه يوم عمل عادي آخر... أشعر بالغثيان مجددًا بمجرد أن أضع عيني على الشاشة، لعلي لازلت تحت تأثير تلك اليوميات، إنَّ من شأن الإفراط في (كافكا) أن يصيبك بمختلف الأشياء.

يوم آخر خاطئ للاكتفاء بساعتين من النوم، أستيقظ فزعًا، أقود السيارة.. وأصل للمكتب.. وأنزع الورقة الصفراء.. أستيقظ متعرقًا، غثيان، صداع، دم على المخدة، آلام المفاصل، كأني خضت عراكًا في نومي.. لا شيء جديد.. الأيام تمر كغيمة سوداء»[٣٢].

هذا التكرار أصبح هو القادر على تصوير مراحل نمو الحدث، ونمو الحقيقة، واستيعاب حيثياتها المؤثرة في تطور الفكرة، وخلق الحراك داخل الذات، وعند الشخصيات الأخرى، فوجود علامات هذا المرض (السرطان) في مراحله الأولى قبل اكتشافه، أوجد عند المتلقي علامات استفهام متعددة تبحث في دواعي العلاقة الباردة مع الحياة، ومع المجتمع، ومع النفس أيضًا، ومع تكرار صورة العلاقات تلك، نجد أنَّ ذلك قد أسهم في إضافة أبعاد جديدة ومتنوعة، وتفاصيل صغيرة تحضر بصورة جديدة في كل مشهد تكراري حتى يصل بنا إلى نقطة التحول الظاهرة في

عدد من المشاهد، يأتي منها: «إنَّ الخزعة ستؤكد الإصابة بالمرض، ونوعه الفرعي، والمرحلة التي وصل إليها... وحين سكت... فكرت، كم هو مريع أنه على المرء أن يوجد... تمنيت لو أصاب بفقدان الذاكرة فأنسى سبب وجودي هنا، وأعود وأكمل حياتي من حيث توقفت»[٣٣]. ومن بعد التحول، يأتي الإدراك -كما عند (كافكا)، ويظهر هذا حين كان «متخبطًا بين أقصى درجات اليأس، وأقصى درجات البهجة، كنت في لحظة أفكر بجد، إن كانت هي النهاية.. فيأخذ قلبي بالركض، وأدخل الحمام، وأكاد أتقيأ من فرط الهلع. في نهاية اليوم سأكون قد انتقلت من عالم الأصحاء إلى عالم المعتلّين، وفي ظرف شهر فقط من علمي للمرة الأولى بالمرض[٣٤].

لقد ظهرت مشاهد التحول -في كل مرة- متبوعة بمشاهد الإدراك، وبطريقة فنية مؤثرة، تعتمد على التراكيب الزمنية التي تشمل الزمن النفسي، والزمن السردي، والزمن (البيولوجي)، وهي تراكيب ظاهرة في ثيمات تؤكد مستوى العلاقة بين صورة الحالة الشعورية للمدعو (ك) والصورة الزمنية، وبالتالي تتشكل التجربة الفنية المؤثرة، كما يأتي الزمن -بكافة تجلياته- عاملاً أوليًّا مؤثرًا في عملية الإدراك ومعرفة حقيقة العلاقة مع الذات، ومع الآخر، وحقيقة الحياة بكافة تجلياتها، كما كان (كافكا)، وبهذا يكون موضوع الزمن في كلا الروايتين يسير بشكل توافقي كبير، يمكن تمثيله وفق التصور الآتي:



الموضوع الثالث - المكان: وهو يأتي كحاجة ضرورية لتمثيل الحدث، واستيعاب الزمان، والشخصيات، والحقيقة، والخيال أيضًا، بطريقة تتكئ على مبدأ العلاقات المتجانسة، والتي تخضع -بطبيعة الحال- للمتغيرات المختلفة، وللوسط الذي تنتمي إليه الذات، وهو في كلا الروايتين يُظهِرُ مستوى إدراك الموجودات في الفضاء المكاني، ومعرفة حقيقتها، ودلالتها، وتأثيرها -أيضًا- على صيرورة وتنامي السرد، كما أنه يأتي على شكل تفاصيل صغيرة متواترة، ومتشابهة في كلا الروايتين. هذه التفاصيل تكشف عن العلاقة الجدلية بين الذات، وبين المكان وعمق التجربة مع المكان، وهذا هو الظاهر في مشهد المكان الأول في رواية (المسخ) حين «كانت حجرته تبدو صغيرة، وسط الجدران الأربعة المألوفة... ثم تحولت عيناه إلى النافذة وقد دفعته السماء المعتمة... منظر ضباب الصباح الذي كان يحجب الجانب الآخر من الشارع الضيق»[٣٥]. ويستمر الحضور المكاني بشكل مكثف، لينتقل مع زمن التحول، ويكون هو الآخر مكانًا للتحول، وذلك حين بدأت شقيقة (جريجور) في تهيئة الغرفة الخاصة به وتفريغها؛ ليأخذ حرية أكبر في الحركة، هذه الحرية المؤقتة التي بدأت تضيق به في كل تنقلاته، حتى أردته قتيلًا في القمامة الخاصة بعاملة المطبخ، وهذا التطور على مستوى المكان الواقعي هو صورة لمكان خاضع لتقنية الخيال، وذلك لكونه أوسع وأشمل من الحقيقة، وأكثر استيعابًا للتحولات العجائبية، والغرائبية للشخصية. أما المكان عند المدعو (ك) فيظهر كتنظيم معماري، يتقابل مع التنظيم الاجتماعي، الذي يفرض قواعد، وقوانين، وسلوكيات معينة، كانت هي الدافع في خلق أماكن الهروب التي أصبحت الأكثر

حضورًا من الأماكن الأخرى، فمن ممرات العمل، والساحات الخارجية، إلى ممرات المستشفى، والواجهات المفتوحة، والنوافذ... وهي ثيمات مكانية تكشف مستوى الإدراك الدلالي لوجودها، ولتكرارها أيضًا، ولعل الصورة الأولى لممر المستشفى، يعكس صورة ودلالة كل الأماكن السابقة، واللاحقة، كما يعكس مستوى السلام الداخلي مع النفس، بشكل فلسفي غرائبي، يبدأ حين يصل إلى المستشفى، ويصف المكان بقوله: «رحت أصعد بخفة درجاته الخارجية، وهي درجات متوازنة، ومتقاربة، وتبعث على الرشاقة... حين اهتديت إلى الممرّ وجدته بهيجًا سائغًا، وخليق أن يقود المرء إلى حيث يريد أن يصل، وكان مكشوفًا من جهة زجاجية على ساحة مفتوحة للّعب... كانت الشمس تتطرح على أرضيته كسجاد مشمس، ومشيت، ثم رفعت صوتي، وقلت: يأيها الممرّ، أنا هنا أعبرك للمرة الأولى، ولسوف أعبرك مجددًا عددًا لا أعلمه»[٣٦]. هذا المشهد هو بوصلة المكان كمعنى للإدراك، حيث الاستيعاب التام لخصائص المحيطات الخارجية، وقراءتها من زوايا وأوجه مختلفة تمامًا عما تمثله من حيز مكاني في الموروث الفكري، وهي مرحلة من مراحل تطور الوعي عند الذات بدلالات مواقع الأشياء المحيطة، وطريقة معرفتنا بها، وتحليل عناصرها، والوصول إلى قياس نسبة تأثيرها، وتأثرها بالمحيطات السردية، وهذا هو نتاج التقارب الملحوظ مع الثيمات المكانية المكررة في رواية «المسخ»، وفي الجدول الآتي كشف عن مستوى تقارب الصورة المكانية بين الروايتين:

المكان في رواية (المسخ)	المكان في رواية (الحالة الحرجة للمدعو ك)	نسبة توافق ثيمات المكان بين الروايتين
النوافذ، السرير، الأبواب، الغرفة الخاصة، غرفة الجلوس، المطبخ، طاولة الأكل، المدفأة، إضاءات الشارع الخافتة، الكنبة الجلدية الباردة، الغطاء، قاعدة النافذة، شوارع المدينة، مائدة الكتابة، صندوق الكتب، السلالم، القطار...	نافذة الغرفة، الغرفة الخاصة، السرير، الإضاءة، الكمودينة، واجهات العمل الزجاجية، الساحات الخارجية، الحديقة، المصعد، الممرات الطويلة، المكاتب، الشاشات، مقاعد الحديقة، القطار، دورات المياه، بيت الجد، المقبض الحديدة، الخزانة، جهاز الراديو، علب الأدوية، الستائر، الملاءات البيضاء، الكراسي، الشوارع، أنابيب الأوكسجين والتغذية، الإضاءة المعتمة...	يظهر مستوى التوافق من خلال تكرار ثيمة النوافذ، الأسرة، الإضاءات، الغرفة، المقاعد والكنبات، القطار، الشوارع، الكتب... وهي تشكل نسبة ٤٨٪ من ثيمات المكان بشكل عام، ومستوى تكرارها.

الموضوع الرابع- الآخر: ومنه قامت الروايتان على خلق جسور تواصل بين الذات (جريجور)، و(المدعو ك) - والآخر، وكشفت عن جوهر العلاقات، والصراعات القائمة بينهما، ومصير الآخر واستثمار وجوده أو انعدام ذلك الوجود في كل مشهد من مشاهد السرد، ويأتي الآخر وفق أشكال متعددة، لا يمكن تصور العيش بمعزل عنها، لا سيما أن علاقتها مع الذات هي علاقة وجود، فالمال آخر، والعمل، والمرأة، والرجل كذلك، والمكتبة والكتاب، هي ذوات أيضًا، والمرض كذلك، وحضور كل منها يأتي بدافع الحاجة الملحّة لدى الذات في خلق تواصل معها، بطريقة أو بأخرى.

ويحضر المال -الذات- كأزمة أولية صنعها تحول (جريجور) من ذات عاملة لها إلى حشرة،

وفي تحول المدعو (ك) من إنسان صحيح عامل، إلى معتل يفتقر القدرة على الحصول عليه، وفي كلا المشهدين يسهم -ذات المال- في تنامي السرد، وتغير مجريات الحدث للبحث عن حلّه كمشكلة مؤثرة، فحين كان (جريجور) مؤثرًا على المستوى المالي في دائرة الأسرة، أصبح -الآن- هادمًا لكل تلك الجهود، وأصبح الموجود معدمًا، وأصبحت رغبة الانعتاق من مأزق التحول هذا، هو للبحث وإيجاد سبل دائمة للمال... لقد كان يشعر «بالزهو الشديد؛ لتمكنه من تحقيق الحياة في شقة فاخرة لوالديه وشقيقته، والتي آلت إلى سكن مرعب بعد أن كان كله سكينة وراحة ورضى»[٣٧].

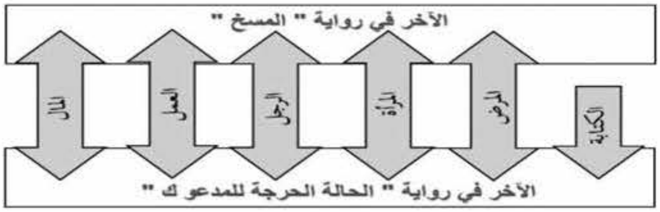
إنَّ سلطة ذات المال على (جريجور) أثرت على إيجاد سلطة مماثلة في حياة المدعو (ك)، فالمرض أصبح معضلة أمام تحقيق المال له ولأسرته، كما أنه أصبح المستقبل لكليهما مبني على وجوده لا انعدامه، ولذا كان خلق التواصل معه هو الحل الذي يبحث عنه بطريقة مؤثرة، ساعدت في خلق العلاقات مع المتلقي للمشاركة في البحث، فقد «كان المال هو المشكلة التقليدية، ورغم أننا نعيش بحال ميسورة نسبيًا، إلّا أن القلق من المستقبل كان دائمًا هناك»[٣٨]. وتتكرر ثيمات الخوف والقلق، ويتكاثف حضورها مع تطور السرد، وتظهر بطريقة متلازمة مع ذات أخرى، وهي العمل الظاهر بصورة الماضي الذي لا يتوافق مع الذات، وبصورة الحاضر الذي أصبح حلمًا يُنتظر عودته، وهو ذات لا تأتي مفردة بل تأتي بصورة ثلاثية تجتمع مع ذات الرَّجل، وذات المرأة في دائرة واحدة، ولذلك كان حضور هذه الثلاثية -بشكل متواتر- في الروايتين محقِّقًا معرفة مستوى وجود الذات، وطبيعة علاقتها الغرائبية مع الآخر، هذه العلاقة هي قدرة خاصة تخلق توجهات الذات، وتكشف هواجسها، وطريقة تفكيرها، من خلال (المنولوج) الداخلي والحوار الفلسفي مع النفس الذي يحقق الوجود الحقيقي للذات، ومن ثم وجود الآخر، كما يكشف عن بواطن الفكر، والميول، والرؤية والمشاعر. إذن هو فهم خاص وتصالح ذاتي، وقدرة على خلق علاقة من منظور خاص، تظهر في مشهد استرجاعي لـ (جريجور) حين يقول: «يا إلهي أية مهنة مرهقة تلك التي اخترتها لنفسي متجولًا يومًا بعد آخر... العلاقات العرضية التي لا تتمخض أبدًا عن أصدقاء متآلفين، فليأخذها الشيطان جميعًا»[٣٩].

مشاهد مكثفة ومتواترة، تظهر مستوى العلاقة بين الذات وبين ثلاثية العمل، والرجل، والمرأة، وتتسع لتشمل وصف العلاقة مع أخته، ومع والده، ووالدته، ومع عاملة المنزل، وهي علاقة غرائبية غير مباشرة تتقارب بصورة كبيرة مع الثلاثية الأخرى عند المدعو (ك) حيث العمل، ورئيس العمل، والزملاء، والجد، وأمه وأخيه، وأخته، والعلاقات العابرة، والممرضات في أروقة المستشفى، والأطباء، وهي علاقات من نمط خاص؛ لفهم الآخر، وتفسير سلوكه بطريقة تعكس مستوى التفكير، والإدراك، ومستوى التذكر، ومستوى انعكاس صورة الآخر، وما فيها من تفاصيل، وما يختلط معها من خيالات، ورغبات، وصراعات، لأجل قبوله أو رفضه، إضافة إلى استشعار الحاجات المكبوتة، والحرية المصادرة، والأهداف والتطلعات، وشاهد ذلك يبدأ من ذات العمل كفكرة مرفوضة عن المدعو (ك) حين يدرك «أنَّ العمل يعني أن تمضي النصف الأفضل من اليوم في سعي دؤوب لتضخيم جيوب ملاك الشركة، وتعزيز فرص مديرك في الارتقاء في منصبه... رئيسي المباشر شديد الإخلاص... منظره يبعث على الضجر، ميزته الوحيدة أنه لا يتحدث كثيرًا، فهو يكتفي بإلصاق الملاحظات على شاشتك»[٤٠]. أما العلاقة مع المرض كآخر،

فهي علاقة بحياة أخرى، تتسع لفكرة القبول والرفض،كما تتسع لفكرة تجسيد المرض كذات صالحة للتفاوض، للفاعلية، وللتأثير أيضًا، فهو يأتي على هيئة نهاية لـ(جريجور)، وعلى هيئة حياة جديدة، أو علاقة عابرة مع (المدعو ك)، وفي كليهما يكون مستوى التأثير عالٍ جدًا، سواء على الحدث، أو على الشخصيات، أو حتى على المكان، وتحولات الزمن، ففي مرحلة الإدراك الزمني وهي المرحلة الأخيرة، ومرحلة الهيمنة أيضًا، وفيها كان (جريجور) يجد أن «آلامه بدأت تتناقص تدريجيًا، ويبدا له أنها ستزول في نهاية الأمر... وراح يفكر في أسرته برقّة وحُبّ، وكان عليه أن يختفي»[٤١].

أما المرض عند المدعو (ك) فيظهر في زمن التحول، ويكون ذاتًا ترافقه ولا تهيمن عليه، وهي الخصم في معركة الوجود، حيث الصراع معها مفتوحًا حتى النهاية، لا هزيمة ولا انتصار، ولذا كانت المساومة على قبوله كشريك يمكن التصالح معه، منذ اليوم الأول حين شعر «أنَّ ما يتدفق في وريدي هو بنج مخدر، وربما هو خدعة، مجرد تيار من البرود يسري في عروقي... وأخذت أخاطب يدي بصوت مسموع: كيف حالك أيتها اليد؟! ويدي ظلت تنظر وتشرب السائل بصمت ولا تجيب»[٤٢].

كان مرض المدعو (ك) يخوض صراعًا مع وجود الآخر (الكتاب) كفكرة متأثرة بسيرة (كافكا) على وجه العموم، وما يقع في دائرته من فعل القراءة، وفعل الكتابة، وفعل التأثير، والتي مثلت دوراً كبير في الرواية، وفي عمق الذات حيث يتجلى الكتاب كسلطة مؤثرة في بنية الفكر، وفي خلق التغيرات، والتطورات، وفي الثقافة، والقيم، والسلوك، وهي -بطبيعة الحال- باعثة على البحث، والتأمل، وتجاوز معطيات الحاضر، ومسلّمات الماضي، وهي بهذا وذاك تكون المنقذ من رتابة التفكير، فقد كان يستلهم أفكار (تومسان مان، ولهمنغواي، ومور كافي، وقصة تتاريني، وهيكوا، وسونتاغ)، منذ بداياته المعرفية، وفي مرحلة مبكرة من حياته، ولذا كان الكتاب كذات، أو كفكرة، هو بوابة من بوابات الهروب إلى الآخر، حيث (كافكا)، وما تمثله يومياته من تأثير على شخصيته، وعلى تحولاته الفكرية والنفسية، وعلى التعايش مع المرض، فكان هذا الحضور هو الملهم الأول في طمس الفكر التقليدي، والعيش بسلام حتى الوصول إلى النهايات المفتوحة على مستوى الأحداث، وعلى مستوى العلاقة مع الكتاب أيضًا، ويمكن تصور حضور ثيمة الآخر في الروايتين، ومستوى التقارب بينها، في المخطط الآتي:



لقد كانت الموضوعات السابقة (الرؤية، والزمن، والمكان، والآخر) هي الصورة التي توثّق مستوى التأثير والتأثر بين الروايتين، ومستوى تأثير (كافكا) الملهم، على الراوي، وعلى المدعو (ك) بطل الرواية، من خلال الثيمات، والمشاهد، والتحولات التي تعد شاهدًا واقعيًا على تقارب الأفكار،

وعلى وجه الخصوص الفكر الغرائبي أو الحالة الغرائبية، ويمكن قراءتها تحت العنوان الآتي.

رابعًا- غرائبية (كافكا) في رواية (الحالة الحرجة للمدعوك):

تأتي رواية (الحالة الحرجة للمدعوك) في صورة غرائبية، ظاهرة من خلال الحوار الداخلي مع النفس، حيث ثنائية النفس، والفكر، والماضي والحاضر، والواقع واللاواقع، وفيها يظهر الصوت المؤثر في المنجز النصي، والذي يغذي الحدث وينميه، ويرصد بواطن الذوات، ودوافعها، ويرسم معالم الشخصية ورؤيتها، كما أنه قد يتخطى السردية إلى عالم الخيال، وهذا يأتي بطريقة تكشف للمتلقي خفايا الذات البشرية بشكل عام، أما على وجه الخصوص فتكشف معاناة الشخصية، وأدوات هروبها من الواقع إلى اللاواقع، الخيال، الفنتازيا، الغرائبية، كما تعلل المشاعر الداخلية للشخصية، كـ(الحب، الكراهية، الغيرة، التوجس، الغربة، الوحدة)، وتفسر سلوكياتها داخل العمل الأدبي، كـ(الكيدية، والتفرقة، ونوايا الشر)، بالإضافة إلى إسقاط فكرة الموت، وفكرة الممنوع الاجتماعي، والديني، وضدية العادات والتقاليد، والقيم، والمبادئ.

هذا (المونولوج) هو المهيمن على النص من عتباته الأولى، أي منذ الصباح الأول حين يستقل سيارته بشكل يومي إلى العمل، و«ترتفع الموسيقى صاخبة، أخرس الراديو بذات الحركة العنيفة التي امتدت بها يدي للمنبه، لا تراودني أي فكرة طوال الطريق... فورًا أجد نفسي في المواقف الممتلئة عن آخرها ، وهناك أستعيد وعيي بالمكان، أركن بعيدًا وأغذي الخطى... كل شيء على حاله منذ الأمس، ولكن بطريقة ما كل شيء مختلف أيضًا لشدة ما يبعث الغربة في النفس... أتخذ طريقي عبر الممرات الضيقة بين صفوف المكاتب، متجنبًا الاصطدام بأحدهم، وردّ التحية على الآخر... تتردد في ذهني عبارة من يوميات (كافكا) «عند الحديث المباغت، يخرج من الفم شيء من اللعاب كفأل سيء... «حين أسمع الصوت الشاحب بجانبي يرد التحية، أدرك أنه يوم عمل عادي ممل»[٤٣]. هذا المشهد، هو مدخل الحوار الداخلي، وهو الطريق الصحيح لمعرفة (المدعو ك)، حيث يأتي كوسيلة عفوية للتعبير عن عوالمه الداخلية، طريقة تفكيره، ورؤيته للحياة، تعددية قراءته للأحداث. وحين يتكرر مشهد الذهاب للعمل، للبيت، للمستشفى ...، يتكرر -أيضًا- الحوار، ولكن يتخذ صورة مغايرة عن سابقة، ربما أكثر غرائبية، حيث إنَّ كل مشهد داخلي يفتح للمتلقي منافذ متعددة من التأويلات، والتفسيرات النفسية والسلوكية (للمدعو ك).

ويستمر السرد بشكل تتزامن فيه الأفعال الظاهرة للشخصية، والتعبيرات الداخلية لها، وهو تزامن على المستوى الأسلوبي يظهر فيه التراكيب الفنية القادرة على تكوين جماليات الأسلوب، وجماليات القدرة التأثيرية، بطريقة سردية غرائبية يمكن قراءتها وإجمالها في أربعة محاور:

المحور الأول- وفيه تظهر جدلية الحضور والغياب، حيث تبحث الذات (البطل) عن أماكن الغياب في زمن الحضور، من خلال الانتقال المتخيل في حوار داخلي مع النفس إلى أبعاد أخرى، وشخصيات وأحداث، وحوارات... لا تتوافق مع المحيط الواقعي بقدر ما تتوافق مع رغبات الذات ومكنوناتها النفسية، وهو يمثل لحظات الهروب من الواقع إلى اللاواقع، متخذًا (أي البطل) عددًا من الذرائع والأعذار لتقرير هذا التحول، وهو -في غالبه- يأتي بلغة ساخرة، تظهر مستوى بعد التوافق بينه وبين الآخر (السلطة، زميل العمل، الأقارب...)، أو حتى رفض وجودة بشكل مطلق، ورفض جميع مستويات المشاركة بالقيم، والمبادئ، والإيمانيات، والرغبات، وهو بهذا الفعل

يهرب من ذاته إلى ذات أخرى تستوطنه، وتكون أكثر قدرة على التمرد من كل السلطات، وعلى التمتع بالحرية المطلقة، وبالخصوصية التامة، كما أنَّ هذه الذات قادرة أيضًا على خلق صراع مع ذات البطل الحقيقية، والسخرية من ماضيها، واحتقار حاضرها. هذا الصراع الغرائبي داخل البطل، هو من يحرك السرد بطريقة تصاعدية أحدثت تغييرًا على مستوى التلقي، حيث الانتقال من تأثر الأحداث، والشخصيات، ومشاهد الرواية، إلى الصراع الداخلي للبطل، ويمكن رصد ذلك في مشاهد متعددة تحدث بشكل يومي، منها ما كان في إحدى الاجتماعات، حين «انشغل الجميع بالاستماع، فيما واصلت السرحان في أشياء أخرى، أخذت أسلّي نفسي بتأليف قصة قصيرة في ذهني، واندفعت بتشكيل أحداثها، وشخصياتها، وحواراتها... سيل من الضحكات اخترق أذني، وأعادني للحاضر... لحظت أن أحدهم بدأ يكرر النظر نحوي بتعبير متشكك؛ لأني بقيت واجمًا في الأثناء التي وجد فيها الجميع أمرًا ما جديرًا بالمرح... شعرت بضيق في النفس، ورغبة في تغيير الهواء، وفوق هذا رغبة في الخروج... مجرد أن انفض الاجتماع، هرعت لأخرج قبل الجميع، الاستعجال في الخروج هو وجه الاعتراض الوحيد الذي أسمح لنفسي بممارسته»[٤٤].

إن صورة الحضور والغياب عند (المدعو ك) تتكرر في كل الأزمنة، فمن زواج أخته، وعقد قران أخيه، إلى زمن الحزن حين وفاة أبيه وجدّه، إلى الزمن اليومي المركّب، إلى زمن العلاقات العابرة مع الفتيات، الممرضات... وهي –جميعًا- تأتي على هيئة ثيمات غرائبية متعاقبة، حيث يظهر فجأة داخل المشهد السردي، ثم يختفي في عمق ذاته المتشظية بين كاتب، وشاعر. و(كافكا) الملهم، والصبي اليتيم، والرجل المريض، ومن خلال هذه الشخصيات يأتي الهروب كحلٍّ نهائي لشخصيته المتأزمة التي لا تكشف ما بداخلها بشكل مباشر، ولا تنطق بأفكارها، ورؤاها، ومشاعرها، بل تقيم حوارًا عميقًا مع النفس يقطع الواقع استمراريته، فيكون المتلقي أما ذات (المدعو ك) كشخصية حقيقية، وشخصية متخيلة.

المحور الثاني- جدلية الحب والكراهية، والطمأنينة والتوجس، وهي تأتي في دائرة زمنية متقلبة، بين الماضي والحاضر والمستقبل، وكان التركيز فيها على الزمن لما يمثله من أهمية كبرى عند (المدعو ك) فهو القوة القادرة على خلق وإثراء الحوار الداخلي مع النفس، حيث تتداخل المشاهد، والصور، والخطابات، وتخضع البنية السردية في النص -بشكل عام- للتشظي، فالزمن، والمكان، والأفكار، والصراعات تتجاوز الحقيقية إلى غرائبية تهيمن عليها ثيمة التوجس، والقلق، وتنعدم فيها ظاهرة الطمأنينة، وهي حالة تتقارب مع مستويات الحب، والكراهية، وضبابية تقويم المشاعر تجاه الآخر، وتتداخل هذه الثيمات مع اللغة الشاعرية المكثفة التي تركز على الكشف عن نمط العلاقة مع الآخر: الأم، الأخ، الأخت، الصديق...، وما فيها من صراعات تسكن في ذاكرة البطل، وتكشف حقيقة وتاريخ كل شخصية من الشخصيات وفق رؤيته الخاصة، وهي بطبيعتها رؤية تستند على تحليل المواقف والحوارات بطريقة غرائبية، وشواهد ذلك متعددة، يأتي في بداياتها مواقفه مع أسرته، وهي مواقف محفوفة بتوجس كبير، قد تصل به إلى الكراهية، يقول عن أمه: «لم يكن بيننا أي إمكانية للتوافق... حين أغلظ لها القول كانت تتفهم وتتراجع قليلاً أمام ضراوتي قصيرة الأمد. أدين لأخي كثيرًا بأنه جاء قبلي، سيكون من الصعب تخيل مدى الضغوطات التي سأضطر لتحملها لو كنت أكبر إخوتي، وفي الحقيقة لست من النوع الذي يستيقظ

فجرًا ليُقلّ أحدًا لأي مستشفى، أما هو كان دائمًا في حالة متابعة، وحرص، وسعي للصالح العام. كانت أختي شديدة الحذر بخصوص مساحات تقاطعنا، فإذا استيقظنا في الساعة نفسها كانت تعود للنوم، وإذا جلست في الصوفا فإنها تجلس على الكرسي، وإذا عطستُ لا ترد، وإذا دخلتُ خلفها لا تمسك لي الباب، وإذا سبقتها بالخروج تتلكأ كي لا أمسك لها الباب، لم تطرق يومًا باب غرفتي... وحين يحدث أن أُقلها إلى مكان ما نبقى في السيارة صامتين»[٤٥]. تظهر الصور والمشاهد عند (المدعو ك) بطريقة اعتباطية، حيث الانتقال من الماضي، إلى الحاضر، إلى المستقبل، وهي طريقة يتكسر فيها الزمن، ويظل السرد في دائرة الأفكار، التي تظهر بصورة تقريرية، يتبعها شواهد من الحقائق، والمتخيلات، وتكون دائمًا مغلفة بالتوجس، والريبة والقلق، وتظهر بجمل تعجبية تثير الانفعال والتوافق مع المتلقي، هذا الماضي هو ذكريات البطل بكل تفاصيلها الدقيقة التي دفعته إلى العوالم الغرائبية، عوالم (كافكا)، التي يتوافق معها في ثيمة الرفض المؤدي بطبيعته إلى الكراهية، أو القبول المشروط بتوفير المادة، أو النجاح، أو التميز، وهي جميعًا لا تحقق ذاته بقدر ما تحقق للآخر الرضى، ومن هنا كان البحث عن الانعتاق من سلطة الآخر المستبدة عبر أدوات النقد، والتجريح، ومثيرات التوجس، والعمل على تشويه صورة الماضي والحاضر، وهي -في مجملها- أدوات مؤقتة تدفع البطل في النهاية إلى البحث عن سكون العلاقة بطريقة سلبية، ومن ثم الاستسلام والقبول.

المحور الثالث- جدلية الانتقام والتسامح، وهو نتيجة طبيعية لصراع الحب والتوجس، ومؤشر دلالي على التطور السردي في النص؛ وذلك لكونه يمثل صيرورة الحالة النفسية للبطل، ومستوى تطورها، وهو –أيضًا- يمثل رصد لحظة النهايات لعلاقة ما، أو فكرة، أو حتى قرار، وهي تمثل أحد أوجه الغرائبية الظاهرة بين حكايتين، ففي الحكاية الأصل يظهر الفعل وينبثق منه الحكاية الفرع وهي تقع في دائرة الحوار الداخلي مع الذات، وفيها مبررات الفعل، والصراعات المتخيلة حول آليات الفعل، وهذا ما يسمى في البنية السردية، بالتماهي السياقي[٤٦]، حيث يعتمد (المدعو ك) بسرد حكايته بضمير الـ(أنا) بطريقة تتطور فيها طبيعة العلاقات مع الآخر (العمل، الأهل، المرض، طاقم المستشفى، المرضى...)، ثم تتداخل هذه الحكاية مع حكاية أخرى بشكل من الحوار الداخلي مع النفس، وبصورة أحلام، وخيالات، وذكريات، وإلهامات تأتي -في غالبها- بمظهر سوداوي يسهم في إثراء الدلالة، ورصد الجوانب العاطفية والنفسية المحيطة بكلا الحكايتين، وشواهد هذا التماهي متعددة في النص، يمكن الاستشهاد بجزئية منها، وهي التي ترصد لحظات قراءته لدواخله، وبواعث أعماله وأفكاره، وكذلك مغادرته للعمل في رحلة مرضية طويلة، فيقول: «مع تقدمي في السن، نشأ لدي شعور بأن ثمة دافعًا خفيًا وراء كل ما أفعله، هكذا ظللت أنزع القشرة تلو القشرة في محاولة الوصول إلى لبّ دوافعي، بالطريقة التي يتسلى بها طفل يجنح للتحليل، غير أني أفعل ذلك بجدية تامة، إلى حد أن أجرد تصرفاتي من كل معنى للخير، وربما معنى للشر أيضًا. وردتني رسالة جديدة من بريد مجهول، كان الإعلان بفوزي بتذاكر مجانية لمباراة، وكل ما عليَّ فعله هو نقر الرابط لأحصل عليها، بمجرد نقر الرابط، فإنَّ الفايروس المخبوء هناك سينزل شفرة صغيرة على الجهاز، ثم يرسل نفسه إلى أجهزة أخرى، مستهدفًا خوادم الشركة التي تستخدم لتخزين البيانات. بمجرد أن غادروا للغداء، نقرت على الرابط،

وخرجت، وبأقل قدر من الانتباه»(٤٧).

يصور هذا المشهد الأزمة النفسية الذاتية التي يعيشها (المدعو ك)، والصراع الداخلي مع الذات ومع الآخر (سلطة العمل) وكيف يكون قادرًا على خلق النهايات السلبية، ورفض السلطة، وتحقيق أكبر قدر من الخسارة. ففي اللحظة التي يحتفي فيها بخلاصه من العمل قرر أن يكون خلاصًا من كل القواعد والقوانين المفروضة عليه حينها، ولذا كانت مساحة السلطة الضيقة التي بيده، هي اللحظة الملائمة لتحقيق أكبر قدر من الإضرار بالآخر، وتفعيل لحظة من الانتقام المدمر، وهو مشهد غرائبي يتقارب مع الفكرة (الكافكاوية) التي تقوم على البحث عن الخلاص بشكل سلبي من المحيطات الخارجية: الحزن، الألم، الخوف من المستقبل، بداية رحلة مع المرض، وفي هذا الخلاص إقرار داخلي ببداية مرحلة العزلة الجسدية عن المجتمع وليست الفكرية فحسب، ولذا نجد أن المشاهد الغرائبية في الرواية تتكئ على تصوير لحظة التحول السلبي، وكيف أنه يمثل أزمة نفسية، وصراعًا مع الذات ومع الآخر.

المحور الرابع- جدلية الحزن والفرح، وهي الثنائية التي تواجه فيها ذات البطل سلطة المشاعر (الحب، الفقد، الشوق، القلق، الاهتمام) تجاه ذاته وتجاه الآخر، وفي كليهما تظهر القدرة في تجسيد الحزن، ورمزية التعامل معه، وقبوله كعنصر أساس من عناصر البنية السردية، حيث شكلت مشاهد الحزن والخيبة المساحة الأكبر من الرواية، حيث المرض، والموت، والخيبات المتوالية،... فيما يقابلها (المونولوج) الداخلي المنفصل بشكل تام عن الأحداث، والمشاهد، والتطورات، هذا الحوار الداخلي مع النفس، هو لحظة من لحظات الهروب من هيمنة المشاعر، والاتكاء على ثيمات اللامبالاة، والسخرية، والتوجس كأدوات من شأنها أن تكون ضمن العوالم الغرائبية المثيرة للدهشة، ففي ذروة أحداث الرواية، حين أراد أن يخبر عائلته بأنه مصاب بمرض السرطان، كان المشهد يعكس صورة عميقة للذات، وللآخر أيضًا في (مونولوج) داخلي يرسم ردود الفعل، والحوار المتخيل، وحتى مشاعر التعاطف في دوائر سوداوية، ليس لها تأثير واضح على مستوى السرد، وإنما هي رصد لصورة الصراع الداخلي للذات الهشة التي أيقنت الهزيمة، فكانت السخرية من الذات، ومن القدر، ومن الآخر، ومن العالم هي السلاح الوحيد. يقول في مشهد الاعتراف: «فكرت أن أبلغهم بابتسامة ساخرة، وربما ضحكة مكبوتة، كأني سأحكي نكتة، ثم تفضلوا: سرطان! بل يجب أن أقول: (كانسر)، فهذا أشد رعبًا، وأغرب وقعًا، وأدعى للارتباك... لكن أحدهم لن يفعل، جميعهم سيلتزمون باللباقة، والشفقة، والاحترام، والخجل؛ لأنهم لم يصابوا معي، وسيقول كل واحد منهم في نفسه: الحمد لله أن القدر اختاره هو، لا أنا، وأنا سأبتسم لكل هذا... ترتسم على وجوههم تعابير بلهاء متفائلة، توحي بالصبر والمقاومة، لا يجب أن تكون أحد أولئك المخنثين الذين يشكّلون مصدر إلهام، يجب أن تقول بابتسامة: حان موعدي معك أيها العالم اللعين... ما يحصل لي الآن بين الجميع لا يمكن منافستي فيه... يا للبهجة التي يمنحها التأكيد»(٤٨).

لقد كانت سلطة الحزن، أقوى من سلطة المرض، وكان الهروب منهما هو فكرة مهيمنة على (المدعو ك)، وهو هروب من الواقع والحقيقة، وهي بطبيعتها ضغوطات ومؤثرات تدفع البطل تجاه توجس الاضطهاد، والعزلة المفروضة، والرفض المبرر، وانتظار نهايته كلحظة مبهجة للآخر، وهي -بشكل عام- تمثل عوالم (كافكا) الغرائبية، هذه العوالم التي أثرت بالرواية، سواء

على الموضوع من خلال تكرار الثيمات، أو على مستوى الفكرة وتوجهاتها، والتي تظهر بصورة لحظات هروب متعددة، جاء في مقدمتها: الهروب من سلطة الحضور إلى غرائبية الغياب، وكذلك الهروب من سلطة الآخر إلى عوالم التوجس، والشك، والقلق، وكذلك الهروب من سلطة الحياة: العمل، الأسرة،... إلى عالم الانتقام والترصد، بالإضافة إلى الهروب من سلطة المشاعر إلى عوالم العزلة المتخيلة، وفي جميع هذه العوالم، والموضوعات، والثيمات، نجد أننا أمام نص مستنسخ من نصوص (كافكاوية) سابقة، لا تستطيع أن تحكي الحالة الحرجة للمدعو (ك) بشكل مستقل.

● **وبعد:**

ثمة مجموعة من الأفكار تأتي بصورة خلاصة لهذه الدراسة، يمكن قراءتها وفق التراتيبية الآتية:

١- الغرائبية كنزعة فكرية ضمن مذهب العبث، واللامعقول، تظهر كعامل مؤثر في الآداب العالمية بشكل عام، وذلك لكونها تمثل ظاهرة إنسانية يمكن أن توجد في أي زمان ومكان، ويعد (فرانز كافكا) من أهم المؤثرين في هذا الجانب، حيث أثرت كتاباته بعدد كبير من الكتاب في العالم، لا سيما أن الظروف العالمية ملائمة لإنتاج مثل هذا النوع من الكتابات.

٢- أصبحت (الكافكاوية) مدرسة فكرية عند عدد كبير من الكتاب العرب، وأصبح للترجمة ، وما بعد الحرب العالمية الثانية دور كبير في ترسيخ أفكار هذه المدرسة، بالإضافة إلى مرحلة الاستعمار السياسي، ثم الفكري الذي مرت به المجتمعات العربية، بالإضافة إلى موضوع الحريات...، وهي -في مجملها- ظروف أسهمت في خلق بيئة مناسبة لإنتاج هذا النوع من الكتابات، التي تستند على العناصر الثلاث: البطل المطارد، والمغترب، وما يعانيه من توجس وقلق، وعزلة، وأفكار سوداوية تجاه الآخر والمجتمع، وكذلك عامل السلطة المستبدة المهيمنة على الحياة، بالإضافة إلى الايمان بالأفكار الوجودية، والعبثية، واللامعقول، وهي أفكار تتوافق مع العوامل السابقة، ونتاج طبيعي للظروف المنتجة للفكرة (الكافكاوية).

٣- لم تكن هناك وحدات قياس محددة لمسافات الزمن بين الأدب المؤثر، والمتأثر، ولا ظروف معينة يمكن أن تخلق مساحة للتأثير والتأثر، وإنما قد تكون القراءة، والإيمان بالفكرة، أمرًا كافيًا لإيجاد تقارب بين نصين في أزمنة متباعدة، وأماكن مختلفة، وحتى معتقدات وظروف مغايرة، وهذا ماكان في رواية (المدعو ك) لعزيز محمد، الذي تأثر بشكل كبير بكتابات (كافكا) لا سيما سيرته الذاتية التي استلهمها من رسائله، وكذلك رواية (المسخ)، وهما ملهمتان في كتابة هذه الرواية، ولعل رواية (بحثًا عن مدينة أخرى) لمحي الدين زنكنه كانت نقطة الوصل بين الكاتبين -(كافكا) وعزيز محمد- بحكم الفترة الزمنية التي كتبت فيها هذه الرواية، إضافة إلى وجود ذات الأفكار، والتوجهات، والصراعات، ففي كلا الروايتين، حيث كان المرض حاضرًا، كما ظهر (كافكا) بأفكاره الغرائبية، وشخصياته التي سيطرت عليها السلطة المستبدة، بالإضافة إلى الأحداث الواقعية واللاواقعية، وأزمة العلاقة مع الآخر، والإحساس بشيء من الخسارة، والضياع، وتحقيق مستوى من العزلة الاجتماعية والفكرية.

٤- مثلث الرؤية، والزمان، والمكان، والآخر، موضوعات مشتركة بين روايتي (المسخ) و(المدعو ك)، وكانت الثيمات المتواترة في الروايتين أكثر وضوحًا في الكشف عن مستوى التأثير والتأثر بينهما.

٥- ظهرت الغرائبية في رواية (الحالة الحرجة للمدعو ك) على مستوى الحوار الداخلي مع الذات، وهي العلامة الفارقة بينها وبين رواية (المسخ).

٦- ما زالت القراءة في عوالم (كافكا) بحاجة إلى مزيد من البحث والتقصي، وما زالت النصوص الروائية الحديثة بشكل عام، والسعودية بشكل خاص، بحاجة الانتماء لدائرة البحث المقارن، لا سيما في السنوات الأخيرة بعد انتشار مؤثرات القراءة المباشرة بلغة النص الأصل، وكذلك تأثير حركات الابتعاث للخارج، وسهولة الحصول على المنتج الروائي الغربي من محركات البحث، بالإضافة إلى الانفتاح على الآخر بشكل مباشر في وسائل التواصل الاجتماعي. وهي كتابات (أي الروايات السعودية) صالحة ومهيأة لأن تكون ضمن الدراسات الأدبية المقارنة التي مازالت بحاجة إلى جهود مكثفة، وقراءات نقدية حديثة؛ لإثبات وجودها في الدرس الأدبي الحديث.

ملحق:

● فرانز كافكا [٤٩]:

ولد في ٣ تموز ١٨٨٣م في مدينة براغ، ونشأ وتعلم وعمل فيها حتى وفاته في ٣ حزيران ١٩٢٤م، وهو في الحادية والأربعين من عمره. عاش حياة لها خصوصية أثّرت بشكل كبير على شخصيته، وعلى أدبه، فهو من عائلة يهودية فرضت عليه الانتماء اليهودي الذي شعر في مراحل حياته أن هذا الانتماء لعنة عليه حيث العزلة عن المجتمع الألماني الذي يعيش فيه، لا سيّما -أيضًا- أنه عاش طفولة وحدانية، وفي جو أسري متوتر، هذه البيئة الاجتماعية أورثت (كافكا) الشخصية المنطوية، المتوحدة، المصابة بعقد الإحساس بالنقص، والاضطهاد، والشعور بالضياع والغربة.

درس (كافكا) الكيمياء، ثم القانون في جامعة (شارلز فيردناند) الألمانية التي نال فيما بعد درجة الدكتوراه منها.. كما أنه شارك في الحرب العالمية الأولى مدّة محدودة بسبب مرضه.. وكان –دائمًا- متعطشًا للقراءة، والبحث، والاطلاع، خصوصًا في دائرة الأدب التشيكي، وفي أعمال (يوهان فولفغانغ فون غوته) التي كان مولعًا بها. وعمل بعد مرحلة الدراسة في شركة تأمين إيطالية، لكن لمدة محدودة؛ وذلك لكون ساعات العمل الطويلة تحول بينه وبين التركيز على الكتابة التي بدأت تشكل حيِّزًا كبيرًا في حياته، لينتقل بعدها إلى مؤسسة تأمين أخرى تشرف على حوادث العمال في مجالات الصناعة، وتقدّم التعويضات لهم، وكانت هذه المؤسسة تقدم له الوقت الكافي للتأليف والكتابة، حيث استمر حتى أصابه المرض في نهايات عام ١٩١٧م، ليقضي ما تبقى من عمره في المصحات.

هذه الحياة الاجتماعية، والعلمية، والمهنية، والسياسية، والتحولات الفكرية تركت أثرًا كبيرة على حياته الأدبية، لا سيما أنه شهد مرحلة الصراعات وهيمنة الروح المادية على الحياة، لذا عرفت أعماله بكونها تتخذ طابعًا سوداويًا غرائبيًا أصبحت فيما بعد تمثّل مصطلحًا يسمى (الكافكاوية)، وهو تعبير عن حالة معقدة من اليأس، والمعاناة، والنظرة التشاؤمية للحياة.. وأعماله

نوع من السرد الروائي لا ينفصل عن الكوميديا ذات المعالم السوداوية إلى حد ما، والتي تصف المجتمع، والمثقف، والمبدع، والفنان ومعاناتهم في مجتمع مادي لا يعترف بقيمة الفكر. يقول عن هذا الهاجس الذي يسكنه:

«أحاول -باستمرار- التواصل مع شيء لا يمكن إشراك الغير فيه، لشرح شيء لا يمكن تفسيره، ولأتحدّث عن شيء أشعره أنا وحدي في عظامي، ولا يمكن لأحد آخر أن يحس به. من حيث الجوهر، هو ليس إلّا هذا الخوف الذي تحدّثنا عنه غالبًا، لكنّ الخوف ينتشر ليصل إلى كل شيء، الخوف من الأمور الكبيرة كما الصغيرة، والخوف من العجز عن نطق كلمةٍ واحدة، على الرغم من أن هذا الخوف قد لا يكون مجرّد خوف، بل توقًا إلى شيءٍ أكبر من كل ما هو مخيف»(٥٠).

هذا الفكر الغرائبي هو من أنتج أول مجموعة قصصية عام ١٩٠٤م، تحت عنوان (وصف المعركة)، وبعدها بعام نشر قصة أخرى بعنوان (تأمل)، تلتها قصة (الحكم) بفارق زمني طويل، حيث نشرت عام ١٩١٢م، وتعد نقطة انطلاق (كافكا) في مسيرته الأدبية الخاصة التي توجت برواية (المسخ) عام ١٩١٥م، التي تعد من أكثر الأعمال التخيلية في القرن العشرين.

وفي أيامه الأخيرة أحرق (فرانز) أغلب أعماله، وكتب وصية يرجو فيها بحرق ما تبقى من مخطوطات أعماله: المحاكمة، والقلعة، وأمريكا أو الرجل الذي اختفى، ومنها رواياته الثلاث، لكن صديقه (ماكس برود) الذي وجدها لم يحقق تلك الرغبة، وإنما قام بنشر أعماله، إضافة إلى مراسلاته مع (ميلينا)، ليبقى اسمه بعد أكثر من مئة عام رائد الكتابة السوداوية.

● عزيز محمد:

كاتب سعودي من مواليد مدينة الخبر، السعودية، عام ١٩٨٧م، كتب في الشعر والقصة القصيرة، وله مقالات سينمائية نُشرت في مجلات ثقافية ومواقع إلكترونية متخصصة، صدرت روايته الأولى «الحالة الحرجة للمدعو ك» عام٢٠١٧م، وتأهلت للقائمة القصيرة لجائزة البوكر العالمية للرواية في فبراير عام ٢٠١٨م، وتعد هذه الرواية كما يقول عنها: «أفضّل القراءات التي تنظر للعمل بصفته كوميديا سوداء، وربما لا يهم حجم السوداوية التي يجدها القارئ، المهم هو ألّا تكون مفتعلة ودخيلة على السياق. وأعتقد أن المطّلع على الأدب –عموماً- واعٍ بهذا المعيار، ولو كان اطّلاعه مقتصراً على الكلاسيكيات، فلا بد أن يكون قد مر بأعمال متخنة بالحروب، والدمار، ومختلف ضروب المآسي، ولو كان كل هذا يعيق أحداً عن إكمالها لخسرتْ معظم الروايات الروسية قرّاءها قبل منتصفها، ولألقينا بأعمال (كافكا) بمجرد قراءة الجملة الأولى»(٥١).

الحواشي:

(١) طاهر، علاء: الخوف من الكتابة الحياة والتجربة الكتابية، د.ط (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م)، ص١٨٣.

(٢) حمداوي، جميل: المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي (مقال)، مجلة (الندوة الإلكترونية)، تموز ٢٠١٠م.

(٣) خليل، لؤي علي: عجائبية النثر الحكائي، ط١ (دمشق: دار التكوين للتأليف والترجمة، ٢٠٠٧م)، ص٨٨.

(٤) السابق، ص١٣.

(٥) ينظر: نفسه، ص٣٢-٣٥.

(٦) بالإضافة إلى بعض ما في كتب التاريخ (كما عند ابن خلدون، والطبري، والغرناطي)، وكتب الرحلات (كما عند ابن بطوطة، وابن فضلان)، وكذلك مؤلفات الفكر الصوفي المليئة بالقصص والتصورات الغريبة... وغيرها كثير.

(٧) هينكل، روجر: قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير، ترجمة صلاح رزق، ط٢ (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة،

١٩٩٤م)، ص١٠٩.
(٨) ماهر، مصطفى: مقدمة رواية القصر لكافكا، ط١ (القاهرة: المركز القومي المصري للترجمة، ١٩٧١م)، ص١٤.
(٩) ينظر: كاظم، نجم عبدالله: كافكا في الرواية العربية (مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية)، العدد ١-٢، ٢٠١٠م. بتصرف واسع.
(١٠) غارودي، روجيه: واقعية بلا ضفاف، ترجمة: حليم طوسون، ط١ (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٨م)، ص٢٥٠.
(١١) السابق، ص٢١٤.
(١٢) ينظر: عبدالحميد، شاكر: الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب، ط١(الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، ٢٠١٢م)، ص٨-٢٢ بتصرف.
(١٣) ماكوري، جون: الوجودية، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، ط١ (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٢م)، ص٢٧٧.
(١٤) ينظر: حماد، حسن: مفهوم العبث بين الفلسفة والفن، ط١ (القاهرة: دار الكلمة، ٢٠٠٢م)، ص٥٤.
(١٥) كاظم، نجم عبدالله: كافكا والكافكوية (معهد الدراسات العربية والإسلامية، جامعة إكسر، المملكة المتحدة) ملف صيغة PDF.
(١٦) السابق، ص١٢٩-١٣١.
(١٧) مندور، محمد: الأدب ومذاهبه، ط٦ (القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ٢٠٠٦م)، ص١٥١.
(١٨) حسين، طه: ألوان، ط٣ (القاهرة: دار المعارف، د.ت)، ص٢٥٤-٢٥٥.
(١٩) ينظر: كافكا في الرواية العربية، ص١٣٤-١٩٠.
(٢٠) ينظر: السابق، ص٢٠١-٢٢٠.
(٢١) محمد، عزيز: الحالة الحرجة للمدعو ك، ط١ (بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ٢٠١٧م)، ص١٠.
(٢٢) السابق، ص٥٤.
(٢٣) نفسه، ص٢٤٩-٢٥٧.
(٢٤) نفسه، ص٢٠٥.
(٢٥) كافكا، فرانتس: المسخ (رواية)، ترجمة الدسوقي فهمي، ط١ (القاهرة: الهيئة العامة للثقافة، ١٩٩٧م)، ص١٢.
(٢٦) السابق، ص٤٨.
(٢٧) الحالة الحرجة للمدعو ك، ص٢٤٤، ص٢٠٧.
(٢٨) مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، ط١ (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٨م)، ص١٧٧.
(٢٩) المسخ (رواية)، ص١٤-١٥.
(٣٠) السابق، ص٢٦-٢٩.
(٣١) نفسه، ص٤٢-٨٤.
(٣٢) الحالة الحرجة للمدعو ك، ص٧-١٨٢.
(٣٣) السابق، ص٨٢-٩٨.
(٣٤) نفسه، ص٩٩-١٤٩.
(٣٥) المسخ (رواية)، ص ٢٢.
(٣٦) الحالة الحرجة للمدعو ك، ص١٤١.
(٣٧) المسخ (رواية)، ص١٣-٣٩.
(٣٨) الحالة الحرجة للمدعو ك، ص٣٣.
(٣٩) المسخ (رواية)، ص١٤-٥٤.
(٤٠) الحالة الحرجة للمدعو ك، ص١٦، ٣٢، ١٣٦.
(٤١) المسخ (رواية)، ص٨١.
(٤٢) الحالة الحرجة للمدعو ك، ص١٤٣.
(٤٣) السابق، ص٩-١٠.
(٤٤) نفسه، ص٤٤-٥٣.
(٤٥) نفسه، ص٣٢-٩٢.
(٤٦) ينظر: ثامر، فاضل: الصوت الآخر، ط١ (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٢م)، ص١١٣.
(٤٧) الحالة الحرجة للمدعو ك، ص١٦٧-١٦٩.
(٤٨) السابق، ص١١٩-١٢٠.
(٤٩) ينظر: الخوف من الكتابة الحياة والتجربة الكتابية، ص١٨٣-١٨٥.
(٥٠) ينظر: أمين: بديعة، هل ينبغي إحراق كافكا، ط١ (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٣م)، ص٦٦.
(٥١) في حوار سابق مع عبدالله النملوي في جريدة الرياض، نشر في ٣ مارس ٢٠١٨م.

حوار مع الروائي إبراهيم مضواح الألمعي

عن روايته (جبل حالية)

حوار: أحلام حادي

تمتاز رواية إبراهيم بن مضواح الألمعي (جبل حالية)، الفائزة بجائزة الشارقة للإبداع العربي عام ٢٠٠٩م، بتشكيلٍ جماليٍّ فريدٍ بنية ورؤية، فبنيتها السردية العامة ترتكز على ثنائية الوهم والحقيقة، وتتشكَّل من تسعة وأربعين فصلًا دائرة مفتوحة، تسرد أحداث حياة (عمر) على مدى سنوات عمره الخمسين، منذ ولادته حتى إفاقته في قبره بعد دفنه. ويسرد الفصل الأخير موته المفاجئ، ودفنه عصرًا بعد تحريره من أجهزة التنفس الصناعي التي شُدَّ إليها يومين في المستشفى، بينما يُفتتح الفصل الأول بإفاقته في قبره مساءً، حيث يشرع في تذكُّر أحداث وفاته وولادته المشؤومة التي قضت على أُمِّه، فتتصل نهاية الرواية ببدايتها، وتتدوَّر البنية السردية، ويغدو الفصل الأول فصلها الخمسين الرامز إلى عُمَر البطل، لتضمنه أحداث ولادته، وموته، وبداية حياته الثانية بعد الموت.

وهي تنطلق من رؤية جمالية فريدة لمعضلة الموت المولِّد لعصاب الاكتئاب، تقلب الصورة المخيفة الراسخة في الذهن الإنساني عن حياة ما بعد الموت، فتجعلها على النقيض من ذلك حياة مفعمة بالهدوء، والسكينة، والطمأنينة، يعود فيها الذهن ثانية ليمارس عملياته العقلية الواعية، من تذكُّرٍ لأحداثِ الحياة الأولى، وتأمُّلِها، وتحليلها تحليلًا موضوعيًّا منطقيًّا ناقدًا، يستنير ضمنيًّا بالحكمة الرواقية، ونتائج دراسات علم النفس المعرفي السلوكي المعاصر.

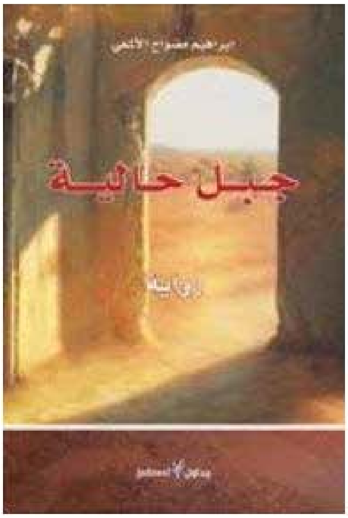
وتتلخص الحكمة الرواقية في قدرة الإنسان على الحفاظ على صحته النفسية وتحقيق سعادته في الحياة، بالتحكُّم في طريقة إدراكه للأشياء التي تسم حالته النفسية بالسوء أو الاضطراب لا الأشياء نفسها، وبطرحه الانشغال بما لا يُمكن تغييره أو إصلاحه في الحياة، وفي الوقت نفسه قبوله، كقضية التناهي البشري الذي يثير الفزع في نفوسنا؛ لإدراكنا الخاطئ له، وهو ما ينبغي تعديله.

ولكن بدلًا من ذلك التشكيل الجمالي بنية فكرية مُختلطة ومشوّهة إلى حدٍ ما، تتألف من أفكار محتشدة بالغة حد الاستقصاء، يستمدّها الراوي المولع باستعراض ثقافته -غالبًا- من الكتابين الصادرين عن سلسلة عالم المعرفة: (الاكتئاب- اضطراب العصر الحديث- فهمه وأساليب علاجه) د. عبد الستار إبراهيم. و(الموت في الفكر الغربي) لـ(جاك شورون)، ترجمة: كامل يوسف حسين.

وهو يعتمد عليهما بصورة مفرطة في بناء حبكته وتصوير بطله تصويرًا متناقضًا، إذ يجعله نموذجًا مَرَضِيًّا شاذًّا للكآبة الدافعة للانتحار، تتكالب عليه جميع العوامل المُولِّدة لها، ويُكابد جميع أعراضها المبسوطة في الكتاب المذكور، وبمثلك -مع ذلك- عقلية فلسفية تُلِمُّ بآراء الفلاسفة والمفكرين الغربيين على مرِّ العصور، عن الموت والانتحار، يطرحها الراوي العليم في فصلٍ كامل من ثلاث صفحات، وفي مواضع أخرى متفرقة، موهمًا بأنها تأملات البطل الذاتية.

ولكنَّ الرواية تتجاوز مثالب الاحتشاد المعرفي المباشر، إلى توظيف المعارف المُستقاة من الكتابين بمهارة إبداعية في بنية الرواية، وتشكيل رؤيتها الجمالية.

وعن هذه الرواية الفريدة أجريتُ حواري مع كاتبها الذي أبدى مستوى شاهقًا أخّاذًا من التواضع الجَمّ، ورحابة الصدر، وسعة الأفق في حواري معه، مخالفًا أفق توقعاتي في العزوف عن متابعة الحوار، كما حدث لي مع بعض المبدعين، والمفكّرين ممن ينحصر مفهوم الحوار لديهم على الثناء والتمجيد لإنجازاتهم وحسب.



*** حازت روايتك الأولى (جبل حالية) جائزة الإبداع الروائي بالشارقة عام ٢٠٠٩م، والثانية (عتق) جائزة حائل للرواية عام ٢٠١٢م. أيُّهما تُؤثِر، وتعدّها الأعلى فكريًا وجماليًا؟ ولماذا؟**

(جبل حالية) أثيرة لدي لأسباب عدَّة: فهي العتبة التي عبرت بي إلى العالم الروائي الجميل، وهي التي جاوزت بي الحدود إلى تحقيق جائزة الشارقة للإبداع العربي، في منافسة ضمَّت خمسًا وخمسين رواية عربية، ولهذه الجائزة أهمية خاصة، حين ينالها روائي متوجس من تجربته الروائية الأولى، ولتعاطفي البالغ مع بطل الرواية (عمر السورجي)، إذ أشاركه أو يشاركني كثيرًا من تلك الهواجس الفكرية والوجودية.

أما أيهما الأعلى فكريًا وجماليًا، فهذا متروك للدارسين والنُّقاد، وإن كنت أتمنى أن يتحقق ذلك في رواية(عتق)؛ لأنها كُتبت بعد (جبل حالية)، وأن تكون متقدمة في المستوى، فهذا يعني أني أخطو للأمام، ثم لتكن هذه الخطوة كبيرة أو صغيرة.

*** ما دُمتَ قد ضمّنت (جبل حالية) ملامح من سيرتك الذاتية، فإلى أي حد يُشبه الكاتب إبراهيم الألمعي بطلها (عُمر) الذي يتخذ من الكتابة متنفسًا عن كآبته الخانقة، ويطمح عبثاً إلى شهرة مدوِّيةٍ شأن نجيب محفوظ؟**

إن التشابه بين(عمر السورجي) بطل روية (جبل حالية) وكاتبها، لا يعدو التشابه الفكري والنفسي، وليس بالضرورة مرتبطًا بالظروف المحيطة، ولا بمجريات الحياة التي عاشها كلٌّ منهما، وعند هذا الحد يقف التقاطع بين الشخصيتين.

*** تصدر الرواية عن رؤية فريدة للموت وما بعده، وأنّه ضرب من الحياة مختلف هادئ ومُطمئن، تُشل فيه حركة الجسد، وينطلق الذهن عبر التذكر والتأمل في أحداث الحياة الماضية. رؤية عجيبة حقًا؛ فهل استلهمتها من قراءاتك أو مشاهداتك لما يُبث في الـ(يوتيوب) عن تجارب يزعم أصحابها عودتهم من الموت، أم هي مجرد حيلة نفسية للتحرر من قلق الموت المُستبد؟**

أحسبُ أنَّ الأمرين اشتركا في تشكيل هذه الرؤية، فهاجس الموت الشاغل يدفع الإنسان إلى محاولة مواجهته ومقاومة مخاوفه، وفي سبيل ذلك قد يلجأ إلى البحث عن أساليب مواجهة مجرَّبة لدى ضحايا آخرين لهذا الهاجس، فأحد الأمرين يؤدي إلى الآخر، ومن هذا الخليط تمت المعالجة الروائية، ولكنني لا أستطيع تحديد موقف، أو مشهد، أو كتاب معيَّن كان هو الشرارة التي التمست منها فكرة عودة الميت.

*** هلاّ ذكرت بعض أولئك الضحايا؟ لعلنا نستفيدُ من تجاربهم، فمن منَّا لا ينتابه تلك الهاجس؟**

كل مَن وِلدَ، وعاشَ، ثم مات فهو واحدٌ من أولئك الضحايا، ولكنَّنا لا نملك في كل هذا الحد الهائل

من الضحايا الميتين، من يخبرنا عن ماهية الموت وكيف شعر به؟! وكيف هو الآن، بعد ساعة، أو يوم، أو شهر، أو سنة، أو ألف سنة، حتى عمر السورجي عندما عاد في الرواية، وحدثنا من عالمه الخاص، لم يحدِّثنا عن الموت، ولكنه حدَّثنا عن الحياة التي نعرف منها كما يعرف، وهنا المعضلة.

*** قد يُعترض على تلك الرؤية الخاصة للموت بأنها تخالف حياة البرزخ الموصوفة في القرآن الكريم, والأحاديث النبوية، فما ردّك على مثل هذا الاعتراض؟ وما مفهومك لحرية المبدع في طرح القضايا الفكرية؟**

قد يرد مثل هذا الاعتراض ممن لا يعرف كُنْهَ الرواية، وأنَّ الخيال فيها مطلق من القيود، بشرط أن يتسق مع وعي الكاتب، وسياق العمل الروائي، وقد ورد مثل هذا الاعتراض على أبي العلاء المعري, من أناس لم يفرقوا بين العمل الإبداعي والنقل الواقعي للأخبار، ومضى المعترضون, وتهاوت الاعتراضات بفعل الوعي والزمن، وبقيت (رسالة الغفران) عملًا فنّيًا خالدًا.

*** تدلُّ الروايةُ على ثقافة مبدعها وإعداده المتأني لمادتها العلمية والمعرفية: فلسفة الموت، الاكتئاب، الانتحار، الإشارات لأحداث تاريخية معينة. ما طريقتك الخاصَّة في عملية الكتابة السردية؟ هل تبدأ بمرحلة تمهيدية من القراءة، والبحث، وجمع المعلومات، قبل الشروع فيها؟ أم أنها هي التي تحفِّزك للقراءة في مجالٍ ما؟**

العمل الروائي يدخل بكاتبه في مفازات يجاوزها إلى ممرات ضيقة، وفي كل ذلك يحتاج أن يقف ويتزود بالمعرفة؛ ليقدِّم فكرة صحيحة حول ما يكتبه، وهكذا تحفز الرواية على البحث والتقصي حول كل فكرة يتناولها الكاتب، ويتأتَّى ذلك بمزيد من القراءة، والتأمُّل، والسؤال، والبحث، والاجتهاد.

*** ممتاز! يعني -مثلًا- إن كنتَ تتناول قضية الموت أو الكآبة، فستقرأ عن فلسفة الموت ومرض الاكتئاب. صحيح؟**

- تماماً..

*** هل قرأت كتاب (الاكتئاب) لعبد الستار إبراهيم، لاسيَّما أنَّك أشرت إلى أن بطلك قرأ كتابًا عن الاكتئاب، ساعدَه في تشخيص حالته النفسية؟**

- نعم قرأته وغيره، وهو في مكتبتي.

*** يبدو أنك قرأت "الموت في الفكر الغربي لـ(جاك شورون)، ترجمة د. إمام عبدالفتاح إمام؟**

- أتذكر أني طالعت هذا الكتاب، أو ما يشبهه، أو مقاطع منه عبر الإنترنت.

*** لبطلك ميول انتحارية، يُفسرها مرضه النفسي، والعضوي، وصدمته العاطفية لموت حبيبته، لكنَّه يعجز عن اتخاذ قرارٍ حاسم بالانتحار، شأن من يُعجب بشجاعتهم، كالشاعر الألماني المُنتحر (فون كلايست)، ومع ذلكَ فإنَّك تحكُم عليه بأنه "يكاد: يكون نسخة عربية عن (فون كلايست) الشاعر الذي انتحر عند قبر حبيبته" ص٨٧. فلماذا الإصرار على الربط بينهما، على الرغم من أن البون شاسع، فالشاعر كان يعتنق مفهومًا خاصًّا للانتحار، فشل في أن يقنع به حبيبته الأولى، وصديقه، ونجح مع عشيقته المتزوجة المُصابة بالسرطان، فأطلق عليها الرصاص، ثم انتحر؟**

لعل الدافع إلى هذا التشبيه هو ما آل إليه حال (فون كلايست) من الانتحار على قبر حبيبته، وهذا ما كان يعتمل في نفس (عمر السورجي)، وإن اختلفت المقدمات، والظروف المحيطة، فقد تشابهت النتائج، وخاصةً إذا توقَّعنا أن (كلايست) كان ينظر إلى محبوبته بوصفها في عداد الموتى قبل الإقدام على قتلها؛ لإصابتها بالسرطان الذي هو شكل حتمي من أشكال الموت. كما أنَّه لم تكن تقف في طريق انتحار (كلايست) العوائق الدينية، والاجتماعية بنفس القدر الذي كانت تقف به في طريق (عمر السورجي)، ولهذا أقدَم الأول, وأحجم الثاني، بينما هما شريكان في الحيرة، والقلق، والفقد، واليأس، والتفكير في الخلاص عبر الانتحار.

*** في الرواية رموز شفيفة موحية "المخدَّة الرمادية، جبل حالية"، تُجهز عليها بتفسيرها "حياة البطل الرمادية، جبل الحياة المُفتقدة لا الموت". لماذا تلجأ إلى تفسير الرموز؟ هل هو ولعٌ بالوضوح أم عدم ثقة في فطنة القارئ؟**

في تصوري أن وضع القارئ في متاهة من الرموز، دون إشارات إلى المداخل المؤدية إلى فهم هذه الرموز أو بعضها؛ ستجعل أكثر القرَّاء يمر بهذه الرموز دون الانتباه لها، وهذا يمثّل خيبةً كبيرةً للكاتب، وقد حاولتُ تفادي هذه الخيبة بهذه الإيماءات التي تأخذ بيد القارئ العادي، أما الناقد أو المتخصص فلن يقف عند هذه الرموز، بل سيجاوزها في قراءة دلالات واستنباط رموز أخرى، ربما يتجاوز في استكناهها ما عناه الكاتب نفسه، ثم سيجد سوى هذه الرموز المكشوفة الكثير من الرموز التي يمكنه الاشتغال عليها والربط بينها وتفسيرها، وتحميلها دلالات موحية.

*** في روايتك الأولى نزعة استقصائية جعلتك تحشد سبعة أمثلة على الانتحار الفردي والجماعي، وأسماء الحروب التي عاصرها البطل في حياته على مدى نصف قرن، هل تتفق معي في أن تلك الاستقصائية ليست من طبيعة الكتابة الأدبية التي تعتمد الإيحاء لا الاستقصاء، وإنما هي من مستلزمات الكتابة العلمية المُقتضية للأدلَّة والبراهين؟**

يمكنني الموافقة على هذا الرأي عندما يكون الهدف من الاستقصاء مجرد إلقاء الضوء على هذه القصص والحروب, وأسبابها ونتائجها، أما عندما تكون هناك وظيفة أخرى لسردها واستقصائها، وتكمن في ربطها بالأثر الذي تركته في نفس بطل أو شخوص الرواية, وأثرها في يوميات حياتهم، وعلاقتها ببيئة الرواية؛ فإنَّ الأمر يغدو مفيدًا, ولا يتعارض مع طبيعة العمل الروائي، وهذا ما أرجو أن يكون متحققًا في (جبل حالية).

*** يذكر الراوي: (لو أُتيحت له إعادة التجربة، لحاول أن يعيش دون تذكّر الأمس، أو القلق من الغد، يعتقد عمر أن من يعيش وقد تخلص من ذاكرته، ومن توجسه، ليعيش بعدد أيام حياته. ويموت مرة واحدة). ص ٢١٠. ألا تتعارض مقولة الراوي تلك, مع السرد المُعتمد في النص الروائي كله على فيضان ذاكرة البطل في قبره؟**

عمر السورجي هنا لا يتحدث عن حالته الراهنة، وإنما يتحدث عن الخمسين سنة التي عاشها حقيقةً, وقد عاشها بين حنينٍ للأمس لا تحدّه حدود، وقلقٍ من الغد أنساه المتع المتاحة في يومه. ولحظات التذكُّر هذه إنما هيَ لحظات محاسبة، وتقويم لسنوات العمر كلها, تلك السنوات التي كان يملك فيها إرادة وإن كانت ناقصة، فهو –الآن- في مثواه الذي لا يملك فيه إرادة بالمطلق.

✳ على الرغم من أنك خريج كلية الشريعة، إلا أنَّك صورت رجل الدين خريج الكلية نفسها (نافع) تصويرًا منفِّراً، مُتهمًا طائفته بالوصولية والاستغلالية، فلماذا؟

هذا نموذج موجود في الحياة، بغضِّ النظر عن كونه تخرج في كلية الشريعة أو غيرها، كما أن هناك نماذج مضيئة قد تكون مرت بظروف ودراسة مشابهة لظروف نافع ودراسته.

✳ قرية (السورجة) واقعية أم مخترعة؟

أبدًا لا أعرف مكانًا بهذا الاسم، وقد تحريت واجتهدت في سبيل اختيار اسم لا يمكن ربطه ببقعة جغرافية، وإن يكن عدم علمي لا يعني عدم وجودها بالضرورة.

✳ يتذكر بطلك تشييع الجماهير الغفيرة لجنائز أدباء وفنانين كبار، ويتمنى خاتمة مخلّدة لذكراه مثلهم: طه حسين، أم كلثوم، نجيب محفوظ، هل تشارك بطلك أمنيته تلك، وإعجابه بأولئك المشاهير؟

نعم أشاركه إعجابه بهذه الشخصيات المهمة، ولا عجب أن أشاركه أمنيته أيضًا؛ (فالذِّكرُ للإنسانِ عُمرٌ ثاني) كما يقول شوقي.

✳ ديوان شعري لـ(وردز وورث) شفى (جون ستيوارت مِلْ) – باعترافه - من انهياره العصبي، ومنحه سعادة حقيقية دائمة، وللأدب في رأي الفيلسوف (ريتشارد رورتي) قُدرة على تحويلنا من الداخل، بتحريرنا من "عبادة الأنا"، أو وهم الاكتفاء الذاتي، فهو يكشف بواطن الآخرين، فيمكننا من فهمهم والتواصل معهم. إلى أي مدى تتفق مع الرأي القائل بدور (علاجي) أو (إصلاحي) يضطلع به الأدب، لا سيَّما أن روايتك تتمركز على الذات؟ ومن منظورك قاصًّا، ما الأهداف التي تتطلّع لتحقيقها من إبداعك السردي؟

لا شكَّ عندي أنَّ الأدب مؤثر في منتجه ومتلقيه، فعلى مستوى الكتابة الإبداعية يؤدي التفاعل مع الأفكار، والخيالات وتشكيلها في صورة فنية إلى التخلُّص من الصراع الداخلي للمبدع، وإفراغه أو بعضه على الورق، سواء شعَر المبدع بذلك أم لم يشعر، كما أن البوح مطهِّر نفسي عميق الأثر. أمَّا على مستوى المتلقي، فالأثر كذلك كبير، فنحن نعيش أزمات شخوص العمل الإبداعي، وأفراحهم، وأحزانهم، وآلامهم، ونعيش تجاربهم، وفي ذلك سلوان، وصرف للمتلقي عن التمحور حول ذاته وآلامه، وخروج من شرنقته، وهذه واحدة من الأهداف التي تتحقق بعِلم المبدع والمتلقي أو بعدم علمهما، والنَّفْس تتوق للجمال وترتاح له، سواء أكان هذا الجمال صوتًا، أو صورة، أو جملة، أو حيلة فنية ما، وهذا الارتياح يكسر حدة الكآبة والأزمات الذاتية، ويسهم بالتالي في القدرة على مقاومتها وربما تجاوزها. ولهذا فمن الأهداف المشروعة للأدب التي أؤمن بها: الإمتاع، والتعبير عن الذات، ومشاركة الأفكار، ومحاولة التمسك بالبقاء والخلود النسبي.

✳ ما مشروعك الإبداعي القادم، ومتى ستنشره؟

لدي عملٌ روائي أتحرك في مجاله ببطء، وتأخذني منه بين حينٍ وآخر أعمال ثقافية أخرى، ويخفت الحماس أحيانًا، ويطفو حينًا، كما أنَّ هناك مجموعة قصصية تحت الطبع، وهي مجموعتي القصصية السابعة، كما أكتب –الآن- سلسلة فصول حول حكايتي مع بعض الكتب التي أثرت في مسيرتي الثقافية، أو ارتبطت بذكريات معينة. ومن الله أستمد العون والتوفيق.

رائحة

رذاذ بنت صالح اليحيى- السعودية

شتاء هذا العام أكثر برودة وجفافًا، قالت النافذة

أجابها الباب: وأكثر صريرًا!

بينما السَّرير في حالة خدرٍ أقرب للنعاس، الوقت أشبه بغيمة ساكنة، كان معتمًا وباردًا، على الرغم من أنه وقت الظهيرة .

اقتربت حمامة من النافذة، وقفَت قليلًا في حين أنَّ النافذة متوجسة من مكوثها الدائم، فراحت تتنفّس بعمق؛ حتى استطاعت أن تُزيح أرجل الحمامة النحيلة.

يبدو أنَّ خزانة الملابس مصابة بتوعك، إذ -غالبًا- ما تلتزم الصمت، أو تطلب من الكرسي أن يساعدها في فتح أبوابها.

دخلتُ غرفتي قُبيل المغرب، كنت أرتدي ملابسي، حين شعرت بصوتٍ أقرب إلى الأنفاس، التفت ورائي بحركة تلقائية، لا يوجد أحد!

استلقيت على سريري متدثّرة بأغطيتي، من نفح الهواء الذي تسرَّب من فتحات النافذة الصغيرة، نمت قرابة الساعة، صحوت على همهمات ثم سريعًا اختفى الصوت.

تهيؤات! هذا ما صرتُ أردّده في نفسي منذ وقت ليس بالقريب.

عادة أتحدث إلى نفسي، أشكر أشيائي، وأعتذر منها إن أوقعتها، أو حتى إن أغلقت الباب بقوة، لكني أحس بأصوات تعلو صوتي الداخلي، وتوقظني من النوم بعض حين، بل قد تتحدث إليّ مباشرة، لولا فارق الدهشة والتعقل!

ورائحة قوية تشبه عطري، أجدها - بغرابة - حين أعود إلى غرفتي، أو حينما أستيقظ من نومي، منتشرة على شَعري.

ليالي الشتاء -بالنسبة لي- أقرب للوحشة والسكينة، صوت الهواء يُحيلني إلى حلزون صغير. والطرقات تبعث في روحي قشعريرة النهايات، إذ تكنس الريحُ أوراق الأشجار، وتركض بها بعيدًا، وتُبقي أنفاسها اللاهثة على زجاج السيارات، ثم –أخيرًا- تُهاجمني، تباعد بين أضلعي، وتبدأ بنسج خيوطها.

كنتُ أمشي على قدمي، وفجأة توقّفت! هذا المكان أعاد لي مشهدًا من ذاكرة المراهقة، حيث كنّا نأتي هنا

أنا، وأختي، وخالتي التي في عمرنا، نركض، ونضحك، ونتحدث كثيرا. تسرّبت الرائحة إلى رئتي، التفَّتْ حول عنقي، وأثارت رعشة هوائية بين خصلات شعري، أربكني هذا الحضور المباغت. الروائح تحوّلت إلى كائنات من حولي، تطّوقني بأذرعها، وتأكل من رأسي أي محاولة للخروج من هذه الذاكرة، حتى أخيرًا بعد هذا الدوار، أسلمت لقبضة الرائحة، ورحت معها حتى حواف الذاكرة، ركضت دمعة من عيني، تمشي معي بخطواتٍ سريعة، توقفت.. ابتلعت شحنة هواء كانت تحوم حول وجهي، تداركتني حقيبتي، وأخذتني بعيدًا من هنا.

السيارة أكثر تركيزًا مني، بدت دافئة، تدعوني أن أستريح، وأن أضع رأسي على المقعد الخلفي باسترخاء.

حين أقبلتُ على غرفتي كان الباب مقوَّسا، أطرافه مثنية إلى الداخل قليلًا، هذه المرة أنا متأكدة!

أمسكت المقبض بهدوء، دخلت فإذا بالمرآة، وخزانة الملابس، والسرير، والنافذة، وبقية الأشياء كلها متقاربة، كأنها في حالة إصغاء، ثم حين لمحني الكرسي، قال بهمس منبهًا إياها: جاءت!

تباعدت، ثم أخذ كل حالته الدائمة، لكني علمتُ أنَّ تلك الأصوات صادرة عنها، نظرت إليها قطعة.. قطعة، ثم قلت: سمعت.

أحسست بشيءٍ كالأنفاس يطير بالستار، ويُعيده إلى السكون.

قلت مجددًا: أنا أسمعك، تحدثي.

"لا ندري ما يحدث، لكننا نتحدث فيما بيننا بالفعل"، هكذا قال الكرسي مبادرا.

أكملت المرآة: خشينا عليكِ أيضًا.

جلستُ على الأرض، لا تخبريني كيف يحدث، فقط أخبريني ما الذي تقولين، أريد سماع أصواتك.

بدت لي أصوات عادية، إذ راحت تتحدث بطمأنينة، لكنها تخرج من مكانٍ بعيد، أو بينها وبين وصولها حائل.

ثم أخبرتني خزانة الملابس أنها مكتظة، ومتعبة من كثرة الملابس، وقالت بشيءٍ من التنبيه: كما أنَّ بعضها لم ترتده منذ زمن.

فتحت أبوابها، وبالفعل رحتُ أُخرج أثوابي القديمة، أو حتى التي اشتريت ولم أحبها. وبعد ماذا لديك؟

ضحك الكرسي قائلًا: يبدو أنّي هنا للزينة، إذا أنَّك تمكثين طوال وقتك على السرير، حتى وإن لم يكن وقت النوم.

تتابع حديثها، وكأنها تخبرني بأشياء لا أعرفها، وصدقًا لم أكن أراها.

دلقت فنجان القهوة عمدًا، تناثر السائل قطرات راكضة، وبحركات طفولية، راحت القطرات تختبئ وتلحق ببعضها، سعدت، شعرت بأني حررتها، مثلما اعترفت لي بأنها تعبث بعطري.

نهضْتُ، وصرت أغنّي، وأقفز، وأرقص، شاركتني في الغناء، أخبرتها أني أحبها، نمت على الأرض بينها، بينما كنا نروي الحكايات.

وَدَقُ الأحاسيس العاصفات

د.عبدالرحمن بن صالح الخميس - السعودية

(١)

قيثارةُ الماءِ في الغاباتِ تُغريني … ورقْصةُ النّحلِ فوق الزّهرِ تُغويني

وهمْسةُ العشْبِ أذْكتْ في فَراشتِهِ … شوقَ الصّبا فتلظّى في شرايِيني

في مسرحِ الرّوضِ كُلّي راح يفضحُني … أُغلّفُ الحُبّ في سرّي فيفْشيني

باقاتُهُ هتكتْني في تنهُّدِها … فضِيحتي فيه ضاعَ العِطر أو فيني

إنّي تورّطْتُ فيهِ خانني هرَبي … كُلّ الدّروبِ تنادي خُطوتي خُوني

حتّى تَعرّيتُ من سترِ الثّيابِ سوى … سترِ التّعرّي الذي قد كاد يُخْفيني

رجعْتُ طفلاً حنينُ الطّبعِ يحمِلُني … لحضْنِ عاريةٍ ضنّتْ لتُعطيني

تسكّعي بين نهْديها يحيّرني … أيّ العيونِ إذا أمّمْتُ تُرويني

وأيّ نبْضٍ إذا نبضي تَعجّل في … سؤالِ ناهدَ عن ليلى دواويني

إذا رحيلي أوْحتْ لي بوادِرُهُ … أنّ التلاقيَ أحلامُ المساكينِ

وطَيشتي حين أدعوها تمكّنُني … أُحيي التّلالَ وإنْ كادتْ لتُرْديني

وجرْأتي حين تعْطيني فترْسُمُه … عيني حدائقَ أفواهٍ تناديني

(٢)

أسقِي وأُسقَى سواني اللذّة انفَلَتَتْ ... غروبُها بين فتّانٍ ومفتونِ
وحكمةُ العَبَثِ المجنونِ سائرةٌ ... ترمي الهُمومَ على هاماتِ مجنونِ
كأنّما الزّمنُ المَذهولُ ساعتهُ ... سِكّيرةٌ مَزَجَتّ ماضِيّ في حِيني
وراح يلعبُ في مستقبلي قَلَقٌ ... إذا قتلتُ لقائيهِ بعرجونِ..
إذا خبزتُ لميلادي على كَفَني ... لأجلِ فرحةِ تِشريني وكانوني
لأجلِ نشوةِ كأسٍ لم تذُقَ سَفَها ... ولم تُخامرَ صفاها رَشفةُ الطّينِ
ولم تُفَكّكَ يدُ العربيدِ وحدتَها ... كما تفكّكَ في شكلٍ ومضمونِ
كما تَشَظّى على إيقاعِ لافتَةٍ ... ملعونةٍ مرَقتْ من دَنّ ملعونِ

(٣)

وعُدّتُ أمشي عيونُ الوردِ تفرشُ لي ... قرأتُ فيها عهودَ القلبِ قُلّيني
رحلتُ عنها وفي قيثارتي نهَرٌ ... كلَحظةِ الصّمتِ في ساعاتِ تأبينِ
عَزّيَّ لها أو عليها ليس يُشغِلُني ... ما دمتُ أخفي وفي الأوتارِ أُبديني
وصورةُ الشّعرِ أكفانٌ أُجَهّزها ... أو منّحَةٌ فوقَ تلٌ من بساتينِ..
كباذِرِ الحبّ والأقدارُ زارعةٌ ... إمّا حصدّتُ وإمّا مات مدفوني

خيبة هدهد

د.سعود بن سليمان اليوسف - السعودية

لا تسأل الجرح: مَن داوى، ومَن نكأ؟ ... أقسى الجراح سؤالٌ طالما انكفأ
هذا سؤالك قد كلّت يداه، وذا ... بابُ الجواب تراه موصداً صدئا
وهدهد الأمنيات البِيض سافرَ في ... مدائن الروح... لكنْ لم يجد سبأ
خبّأتَ أفراحك الغرّاء فانطفأت ... ضِحْكاتها.. أنكدُ الأفراحِ ما اختبأ
وكم تلبّستَ إحساس القصيد إلى ... صبيّة هرمت والشّعرُ ما قُرئا!
تشكو السراب وقد نمّقتَ صورته ... لمّا سفحتَ عليها لونها الظمَأ
كم انتبذتَ رصيفَ الصمت تقطعه ... مذ صار من حَشَد الغُيّاب ممتلئا!
محدودبَ الفِكر تمضي للوراء على ... أكتاف ظلٍّ هزيل اللون متّكِئا
تُملي على الخطوة الأولى تَردُّدَها ... أضنتك وعثاء دربٍ بعدُ ما ابتدأ!
معنى سطورك في سِفر الترحّل لم ... يكن صوابا.. ولكنْ لم يكن خطأ!
إذا انتهى سفرٌ للصمتِ تُبدئه ... قد يصبح الصمتُ لو أصغوا له نبأ
رضيتَ من غيمة الآمال موعدَها ... تمرّ بعضَ خيالاتٍ ومحضَ رؤى
حرّضْ جراحك لا تنفك نازفةً ... ألست تدرك معنى الجمر منطفئا؟
هُوية الجرح نزفٌ.. لذةٌ.. وجعٌ ... ما قيمة الجرح للأحباب لو برأ؟

جهاد ووطن

فوزة السويلمي- السعودية

ولمــا تجلــت لــلــولاء قـلـوبـنـا
وســـال لنـا مجـدٌ وجـادت روائـعُ
وعـانـق سيفانا الـسـمـاء بنخلةٍ
ونـادى منادي العزم للعلم قارعوا
أتـيـنـا جيوشاً من شباب يحثهم
إلـى ساحة الأمجـاد نبض يسارعُ
شققنا صفوف العـالمين بعزمنا
وصـار لنا بـالـكـون صـوت وسامعُ
نـخـوض المـعـالي في ثـبـات وهمة
شباب لنيل العلم حبًّا تدافعوا
بـعـلـمٍ وجــدٍّ وانــتــصـــارٍ ورؤيـــة
صـفـوفاً وقـفـنـا للمليك نبـايـعُ

ليالي السُّهد

نجاة الماجد - السعودية

يا ليلُ قد طال سُهدي وانتهى صبري
وأوقدَ الحُبُّ نارَ الشوق في صدري

أينَ الأحبةُ غابوا أينَ وجهتهم؟
متى ستشرقُ شمسُ الوصلِ في فجري

يزورُني ذكرُهُم في كُلِّ سانحةٍ
فأضربُ الكفَّ في كفٍّ من القهْرِ

وأذرفُ الدمعَ من شوقٍ ومن حزنٍ
وأُتبِعُ الآهَ بالتوبيخِ والزجرِ

يا من بُعيدَ الهوى ولّى فخلّفني
أسيرةَ النوحِ بين الروضِ والقفْرِ

أينَ الوفاءُ وأينَ الحُبُّ يا ولهاً
أين الرسائلُ من نثرٍ ومن شِعرِ

أين المواويلُ قد فلّت جدائلها
أين الأقاصيصُ بل أين الهوى العُذري

أينَ الغرامُ الذي قدْ كان مبتهجاً
ومُترعَ الكأسِ بالآمالِ والعِطْرِ

الآنَ أدركتُ أنَّ الحُبَّ ليس سوى
ضرباً من اللهو أو صرفاً من السِحْرِ

لو كان حُبُك صدقاً ما عزمتَ على
هجرٍ قد اغتالَ يُسرَ العيشِ بالعُسرِ

الحب يا صاحِ إيثارٌ وتضحيةٌ
لكنّ حُبكَ ألوانٌ من الغدْرِ

ماذا أُريدُ بِحُبٍّ لا خلاقَ لهُ
ما نلتُ منهُ سوى فقْرٍ على فقْرِ

سأسرجُ اليومَ خيلَ القلبِ مُرتحلاً
وأُسبلُ الدمعَ في سِرٍّ وفي جهْرِ

قد كانَ حُبُكَ دوحاً أستظلُ بهِ
واليومَ أضحى هواكَ المُرُّ في القبرِ

أستودِعُ اللهَ أحلاماً شقيتُ بها
فاشدُدْ رِحالَكَ وارحلْ حيثُ لا أدري

بين الأدب والموسيقى
(مدخل تمهيدي)

أ.د. أحمد درويش- مصر

الأدب فنون تتناغم خلالها أصوات الإنسانية بطرائق فنية متنوعة، وفقاً لأجناس الأدب وأنواعه. والموسيقى فنون تتناغم خلالها أصوات الطبيعة والآلات التي تحاكيها، وفقاً لقوانين الموسيقى, وأحكامها، وفنونها. وكلاهما يمثل الدرجة العليا من تنظيم الأصوات البشرية, أو الطبيعية التي تحاول إحداث أكبر أثر من المتعة والفائدة، من خلال محاكاتها للمشاعر الإنسانية، أو إثارتها، أو توجيهها للارتقاء بها. وكلاهما يحاول الاصطفاف على أعلى درجات سلم «الصوت» في المجال الذي ينتمي إليه، ولهذا فإنَّ مصطلح «الصوت» نفسه هو الذي جمع بين الموسيقى والأدب في التراث العربي القديم، وهو ما دفع واحدًا مثل أبي الفرج الأصفهاني إلى كتابة أكبر موسوعة أدبية موسيقية عن الأدب العربي، انطلاقاً من «الأصوات» في كتابه الشهير «الأغاني» الذي عكف خمسين عاماً على كتابته، وعُدّ من أهم مصادر الأدب كما يقول ابن خلدون وغيره من الأدباء والمؤرخين. ويرجع أمر التشابه في جذوره إلى أن الأصوات الخام هنا وهناك، تتوزع على عائلتين كبيرتين, إحداهما: تنتمي إلى الحقل العملي النفعي، والأخرى: تنتمي إلى المجال الشعوري الفني بدرجاته شديدة التدرج والتنوع. والحقل العملي النفعي يمثله في اللغة: مفردات وجمل التعامل مع الضروري بين البشر، والتفاهم بينهم مثل مفردات الحياة اليومية، والتواصل العملي استفهامًا، أو إجابة، أو أمرًا، أو نهيًا، أو تحذيرًا، أو ترغيبًا، أو توضيحًا، أو تعليما،... إلخ

والأصوات -هنا- يقاس نجاحها بدرجة وضوحها, وملاءمتها للموقف السياقي، ولا تهدف الأصوات –هنا- إلى دخول مجال «الأدب» بمعناه الفني، وإن كانت تدخل في دائرة «الأدب» بمعناه السلوكي والخلقي. ويقابل الأصوات اللغوية - من هذه الزاوية- "الأصوات" الطبيعية المؤدية لوظيفة عملية، سواء أكان ذلك من تلقاء نفسها، أو بتوجيهها، مثل: صوت الرعد، أو الرياح، أو صوت النفير، أو الطرق على الأبواب. أو ما شاكلها، وهي أصوات لا تطمح في الدخول إلى دائرة «الموسيقى» بالمعني الفني، وإن كان يمكن

إدخالها في باب «الضجيج»، إذا أُسيء استخدامها.

فإذا دخلت «المشاعر» في توجيه حركة «الصوت» في كلا المجالين، اختلف الأمر، وبدأ في الانتقال التدريجي من المرحلة النفعية العملية، إلى المرحلة التعبيرية الفنية. ويلحظ هذا جيداً في اللغة الشعورية الإنسانية، انطلاقاً من هدهدة الأم لوليدها، وغناء الحادي لقافلته، وحميا المحارب بين يدي المعركة، وبكاء الحزانى للراحلين، بل في تشاتم المتخاصمين، ففي كل هذه المستويات يختلف توظيف «الأصوات» عند اللغة العملية، أو نشوء المفردة القصيرة، والجملة الموقعة، المتساوية الأجزاء، مع تنوع لدرجة الصوت البشري المؤدي للمفردات والجمل، مما يقرب الصوت البشري من الصوت الموسيقى. وقد لحظ العلماء الدارسون أن كثيرًا من أصوات اللغة في هذه الحالات تجئ موقعة موزونة، أو تقرب من ذلك.

وفي المقابل، فإنّ قارع الطبل، أو نافخ الناي إذا مزج المشاعر والفن في السيطرة على درجات تردد القرع أو النفخ؛ خرج الصوت من دائرة الأداء العملي، أو الضجيج غير المنظم إلى دائرة «الموسيقى»، واقترب من درجة «الأدب» في السلم الموازي له.

وهكذا يتدرج كل فرع من التجسيد والمباشرة، إلى التجريد والإيحاء؛ حتى تصل الكتابة الصوتية إلى الرموز الرياضية، وتصل الكتابة النغمية إلى «النوتة الموسيقية»، وكلاهما رمز قابل لإعادة فك شفرته على امتداد لغات كثيرة متنوعة.

وفي هذا الإطار من التقارب الطبيعي بين الحقلين، جرت - ومازال تجري- دراسات في كثير من اللغات والثقافات، في إطار تاريخ الثقافة والحضارة، وما يعرف بالدراسات البينية بين فروع المعرفة المتقاربة. وقد أصبحت علاقة الموسيقى والآداب داخلة في إطار دراسات الأدب المقارن، أو الأدب العام حتى في إطار اللغة الواحدة. ومن الدراسات المهمة في ها المجال: دراسة الاستاذة (أودلو كاتيلي) أستاذه الأدب المقارن بجامعة (بروفانس) في فرنسا، وهي تشير إلى التشابه الكبير بين هذين الفنين في القرن العشرين الذي خصصته مجالًا لدراستها. وتلحظ أن المذاهب الأدبية والموسيقية -خلال هذا القرن- كانت تحمل أسماء متطابقة أو متشابه، مثل: الانطباعية، والتعبيرية، والمستقبلية، والدادية، والرمزية، وأن بعض كبار الموسيقيين من أمثال الموسيقى (دوبيستي) كان يطلق على بعض مقطوعاته نفس العنوانين التي اختارها من قبل الشاعر (مالارميه) عناوين لقصائده، وتدعو الباحثة كل ثقافة إلى الاهتمام بالعلاقة، والتأثر بين أدبها وموسيقاها.

عرفت الثقافة العربية منذ فجر ميلادها البعيد، تقاربًا طبيعيًا بين اللغة والموسيقى، خاصة أن اللغة العربية – كما يقول العقاد – لغة شاعرة ذات موسيقى مقبولة في السمع، ومخارج صوتيه تستوعب كل إمكانيات جهاز النطق، وتتفوق به على نظائرها عند المقارنة باللغات

القديمة والحديثة. وهي ذات بنية موسيقية -كذلك- في مقاطعها القصيرة والطويلة، التي تتكامل من خلال اختيار المفردة، وبناء الجملة، والمقطع، ثم إنها لغة نمت في جوف الطبيعة المفتوحة، وفي حوار دائم مع ظواهرها وكائناتها، ومن خلال هذا كله نما الجانب الشعوري منها، مقتربًا من الطبيعة اقترابًا عفويًّا، فصبت المشاعر الكبرى في قالب موسيقي، قبل أن تعرف قواعد الموسيقى أو الشعر، فكان حداء الإبل ترجيعًا لوقع أقدامها الرتيب، المتواصل على رمال الصحراء وخيولها، وثبًا للهمة والعزيمة في الأجساد والأرواح، وكانت أراجيز المنافرة، والمفاخرة، والمنازلة تجيء موزونة على أفواه أصحابها، حتى لو لم يشع عنهم الانشغال بالشعر، وكانت ترنيمات الأمهات لأطفالهن في المهد تأتي على إيقاع موسيقي يستريح إليه الأطفال. وتستخرج الأمهات - من خلاله- بعض مخزون المحبة لديهن، وكان بكاء الثكالى يتشكل في صورة أنين شعري، يشع جو الحزن والرثاء.

ومن خلال هذه المظاهر وأمثالها، عرفت اللغة ألوانًا من التقارب الطبيعي العفوي بين الأدب والموسيقى، وهو التقارب الذي تشكل عفويًّا في درجات مختلفة من مقاييس التردد بين الأجناس الأدبية حين نضجت، واستوت ملامحها، وكأن الوحدات الصوتية الموسيقية الجزئية قد تراصت في الكلام في شكل «درر» صغيرة، وهذه الدرر منها ما يجيء «لؤلؤًا منثورًا» فيسمى « نثرا»، ومنها ما يجيء «عقدًا منظومًا» فيسمى« نظمًا أو شعرا».

وهكذا تنوعت أجناس الكلام حسب درجات انتظام تردد الموسيقى داخل وحداته إلى نثر وشعر. ويوزع النثر على الحكم، والأمثال، والرسائل، والخطب، والمقامة، وسجع الكهان، وهما أكثر الأنواع التصاقًا بالمنظوم.

وانقسم المنظوم إلى الأراجيز والقصائد، والتصقت جميعها بالموسيقى على نحو أكثر ظهورًا من التصاق النثر بها، دون أن يعني ذلك خلو النثر من الموسيقى بدرجات مختلفة. واقترب الشعر من الغناء المتصل بدوره بالموسيقى، على عكس النثر الذي لم يدخل هذه الدائرة، وظل فنّ الغناء الذي شاع عند العرب، فنًّا مُظهرًا جمال الشعر ومساعدًا على تطوره، ومظهرًا عيوبه أحيانا. يقول الرواه القدماء «إن النابغة الذبياني جاء في إحدى قصائده بيتان متعاقبان، وغفل عن توحيد حركة القافية في البيتين حين قال:

زعم البوارح أنَّ رحلتهم غدا
وبذاك أخبرنا الغداف الأسود
لا مرحباً بغدٍ ولا أهلاً به
إن كان تفريق الأحبة في غد

وخشي رواته أن ينبهوه إلى خطئه لمكانته، فأوعزوا إلى إحدى المغنيات أن تتغنى بالبيتين في حضرته، وأن تطيل صوتها في الحرف الأخير منهما، وأن تكرر ذلك، فلما سمع الغناء تنبه، وأصلح شعره.

ومع تطور الغناء، وتعدد روافد الثقافات في العصور التالية؛ تطورت موسيقى القصيدة العربية تطورًا كبيرًا، وخاصة مع انتقالها من البادية إلى الحواضر. وظهر ذلك جليًّا في العصر العباسي مع الاتصال بالثقافة الفارسية، والهندية، واليونانية في هذه الفترة. وأمام تداخل اللغات، والثقافات، والأنغام، كان علماء العربية يحاولون أن يستخلصوا للشعر قوانينه الموسيقية الخاصة، وإيقاعاته التي ترتبط بنظام التصريف في اللغة، ومن الثابت أن الخليل بن أحمد الفراهيدي سبقته محاولات أخرى لرصد نظام الإيقاع، انطلاقًا من الصوت الموسيقى الذي تجسده أصوات مثل: (تَكْ – تتكْ) وأمثالها. لكن الخليل كان أقرب إلى التوفيق عندما ربط النظام اللغوي، والمعجمي, والصرفي، والإيقاعي من خلال رمز واحد هو (فعل)، واهتدى إلى نظام الأوتاد، والأسباب، والفواصل المكونة من توزيع حروف الكلمة بطريقة موسيقية إيقاعية معينة، مثل: (فاعلن) التي تتكون من (سبب) يتلوه (وتد)، و(فعولن) التي ينعكس فيها الترتيب. وانتهى كما هو معلوم إلى رسم (الدائرة) الموسيقية للشعر، والتي تفرعت تنويعاتها عنده إلى نحو ستة عشر بحرًا. تقاربت فيها قوانين الموسيقى وقوانين الشعر إلى حد كبير، بل تقاربت مع قوانين الأسباب والكلام عامة؛ لأن النثر -أيضًا- في جوهره يتشكل من أسباب وأوتاد، مع تسامح في التنظيم والترتيب، يصير معه النثر الجيد (لؤلؤًا منثورا) وليس (عقدًا منظوما)، مع التسليم بوجود الجمال النسبي في كليهما، كل حسب مقاييسه الخاصة.

وإذا كان عالِم اللغة الخليل قد تمكن في منتصف القرن الثاني الهجري ت (١٧٠ هـ) من تفصيل معرفته بالموسيقى، والرياضيات، وأصوات اللغة، أن يهتدي إلى قانون يحفظ للشعر قوانينه الإيقاعية العروضية الخاصة به. فإنَّ طبيعة التطور الموسيقى تزايدت في عصره، وأثرت في تنوع الإيقاعات في الشعر المعاصر له، ثم ازدادت مع جهود الموسيقى زرياب ت (١٧٤هـ) المعاصر للخليل عندما انتقل إلى الأندلس، فأحدث فيها طفرة هائلة في تطور الموسيقى والغناء، ما لبث أن تركت آثارها على تطور الشعر العربي الأندلسي، من خلال نشأة فن الموشحات الذي امتد تطوره، وتنوعت أنغامه وأوزانه، حتى بلغت -كما يقول المستشرق الألماني (هارتمان)- نحو مئة وخمسين وزنًا متنوعًا، وأتعبت - وماتزال- تتعب العروضيين الذين يحاولون الربط بين كل وزن في نصه المكتوب وبين وزنه العروضي؛ لأنهم لم يضعوا في حسبانهم القيمة الصوتية الموسيقية المضافة من خلال الأداء. وحتى قال مؤرخ الموشحات الشهير ابن سناء الملك: «الموشحات مالها عروض إلا التلحين»، وهي عبارة ما تزال قابلة للتطبيق على شعر الآداب الشعبية العربية، التي تؤدى عن طريق الغناء، وظلت ظاهرة الموشحات مرتبطة بتطور موسيقي معين في مجتمع معين، ودخلت على مجرى الشعر العربي؛ فأحدثت تطورًا موسيقيًا هائلا، وخلخلت بعض جوانب الرتابة في إيقاعاته التقليدية، لكنها لم

تحول المجرى، بل شكلت نهرًا فرعيًّا جميلا، مازالت موسيقاه تمتع متلقي الشعر العربي بعد نحو ثلاثة عشر قرناً من ميلاد الظاهرة، لكن النهر عاد إلى مجراه الطبيعي، بعد استفادته من الهزة التاريخية، وذلك درس تاريخي ينبغي أن نضعه في حساباتنا، ونحن نرصد التطورات الموسيقية التي يشهدها الشعر العربي من فترة إلى أخرى، فيتولد عنها الإثراء، ولا يتولد عنها بالضرورة (الإثراء)، ولا يتولد عنها (الإفناء)، كما يتعجل بعض المعاصرين لظواهر التطور الشعرية في الاستنتاج.

وإذا كان القرن الثاني الهجري قد شهد في مجال التقرب بين الشعر والموسيقى جهود عالمين كبيرين أحدهما لغوي، وهو: الخليل بن أحمد، والثاني موسيقي، وهو: زرياب في مشرق العالم العربي ومغربه، فإن القرن الرابع الهجري قد شهد جهود مؤرخ كبير للأدب عامة والشعر خاصة، في التقريب الشديد بين المجالين: الأدب والموسيقى، وهو أبو الفرج الأصفهاني في موسوعته الكبرى «الأغاني»، التي عُدّت من أثرى كنوز المعرفة الأدبية المرتكزة على أسس موسيقية.

كان أبو الفرج قد أشار في مقدمته إلى أنه انطلق من «الأصوات» التي تغنى، واختار مئة صوت، كان قد طلب هارون الرشيد من مغني عصره إبراهيم بن اسحاق الموصلي أن يختارها، وأضاف إليها أصواتًا أخرى. واتخذها مرتكزًا في بناء تاريخ مشوق للأدب من "خلال نسبة كل صوت – كما يقول – إلى قائل شعره، وصانع لحنه، وطريقة إيقاعه، وأصبعه التي نسب إليها من طريقته، واشتراك إن كان بين المغنين فيه". وهي عبارة تدل صراحة على أنه يؤرخ للشاعر، والملحن، والمغني، ثم امتد به القول إلى السبب الذي من أجله قيل «الصوت»، وهو مدخل فتح له الباب واسعًا على أسرار ودقائق الحياة العربية في البادية والحاضرة حتى القرن الرابع الهجري.

ومن هذه الزاوية فقد عدّه المستشرق الإنجليزي (فارمر) مدخلًا مهمًا لمعرفة تاريخ الموسيقى العربية، وقال عنه: «إنه كتاب من الطراز الأول في الإنتاج الأدبي للعرب، وقد أنفق فيه مؤلفه الجانب الأكبر من حياته، وأن المعارف الواسعة التي يعرضها – ودع جانبًا ما استلزمه من دأب وصبر – لتترك المرء خجلًا مما يسمى في عصرنا بالموسيقات».

إن حفاوة الأجيال التالية في تاريخ العربية, بجهود القرنين الثاني والرابع الهجريين في التقريب بين الموسيقى والأدب عامة والشعر خاصة، على يد الخليل وزرياب وأبي الفرج، هذه الحفاوة تدل على مدى أهمية ومركزية القضية في الثقافة والذاكرة العربية، والربط الشديد بين أطرافها، وأثرها في تشكيل الذائقة العربية، التي قد نتمرد عليها أحيانًا، لكننا لا نستطيع إسقاطها من الذاكرة، ولا من التكوين الثقافي.

إن الشعر - بصفة عامة- يرتبط ارتباطًا جوهريًّا بالموسيقى، وتصدق عليه على الإجمال

عبارة الشاعر الفرنسي (فيرلي): «في الشعر ..الموسيقى قبل أي شئ آخر»

De la musiqueavanttous

والشعر العربي -على نحو خاص- أكثر ارتباطًا في جوهره بالموسيقى؛ لأنه لا يوجد فيه نظام «النبر» الذي سمح للشعر في بعض اللغات الأخرى التحرر الجزئي من الوزن، والاستعاضة عنه بالنبر، لكن الشعر العربي يعرف نظام الدائرة الموسيقية التي بنى عليها الخليل بن أحمد نظامة العروضي، وهو نظام شديد الدقة، ويمسح - لو تم استيعابه جيدًا- بعشرات الصور من التجديدات الإيقاعية المحتملة، بل المبتكرة مع المحافظة على جوهر «نظام الإيقاع»، الذى يحمي المبدعين الحقيقيين الموهوبين من غيرهم ممن يقتحمون المجال بحسن نية، دون توفر موهبة الإيقاع لديهم. وهي مدخل ضروري؛ لتبسيط وضبط عناصر البناء الشعري من تخييل، وتصوير، وابتكار لعوالم جديدة، وربط خاص بين مفردات اللغة وعوالمها الداخلية والخارجية، وإعادة تشكيل العالم تشكيلًا مموسقا. ومن البدهي أن الإيقاع وحده لا يخلق نصًّا شعريا، لكن من المؤكد أن غيابه يسلب النص الشعري جانبًا كبيرًا من روحه، مهما حاولت العناصر الأخرى تعويض الغياب.

إن غياب عنصر الموسيقى عن الشعر، لا يحرم النص المكتوب بالطبع أن يكون نصًّا أدبيًّا جميلًا ومؤثرا، بل قد يكون أفضل من النص الذي التزم بالإيقاع، ولم تتحقق فيه بقية عناصر الإبداع، لكنه سيظل في النهاية نصًّا أدبيًّا بالدرجة الأولى، إذا تحقق فيه الإمتاع والفائدة، وسيحرم من جانب كبير من الروح الشعرية التي تكمن في العلاقة الشعرية الحقيقية بين الشعر والموسيقى.

إن فكرة الدائرة الموسيقية التي يلتزم بها الشاعر تجلعه كما يقول النقاد واللغويون المعاصرون، يلجأ إلى الحفر في المشاعر، وإلى العودة من حيث بدأ ليتوغل في الأعماق انطلاقًا من نفس النقطة، مختلفًا عن المسار الذي يستهدف التقدم، على خط يتشكل من نقاط متتابعة حتى نهاية الحدث، كما يحدث في فنون السرد. لكنَّ الشاعر لا يهتم بتقييمه من خلال السؤال: ما الذي قال؟ ولكن من خلال السؤال كيف قال؟ وهنا تأتي الموسيقى لتساعدة، وتهب لروحه الثوب المناسب للحظات توهجها.

وعلى المبدع الحقيقي أن ينظر - عندما يقرأ هذا المدخل التاريخي- إلى الموسيقى على أنها عنصر يساعده على بث الروح وتوهجها، لا على أنها قيد يكبل خطاه. فالفن الحقيقي له قيوده الجميلة، وعلى الشاعر الحقيقي أن يتخطى فكرة أنه يخلق موسيقاه الخاصة وقانونه الخاص، فذلك - أيضًا- وارد ومفيد لكن في إطار الموسيقى العامة والقانون العام الذي ضبط خطوات أجيال وأجيال، وهو ضبط لم يمنع التجديد والابتكار، وإضافة المذاق المتميز.

الشعر والإيقاع

(مقاربة ثقافية)

أ.د.صالح بن الهادي رمضان- تونس

مقدمة:

تكاد دراسة موسيقا الشعر في الدرس الإيقاعي العربي القديم والحديث -على السواء- أن تقتصر على تعليم علم العروض بصفته علمًا خاصًّا بشعرية الأجناس الشعرية العربية، سواء في التربية العلمية والمكتسبات المدرسية، أو في الفضاءات المعرفية خارج المدرسة. وقد كان تعريف قدامة بن جعفر للشعر بأنه: "كلامٌ موزونٌ مقفّى، يدلُّ على معنى" مستجيبًا لهذا التصور المنطقي المنغلق الذي تتماهى فيه موسيقا الشعر وخصائص الإيقاع الإطاري[1] الذي جرّده علم العروض من الشِّعر العربي، ونظّر له، وضبطه في أشكال إيقاعية ثابتة، إذا استثنينا الجوازات الشعرية وهي محدودة، لا محالة. ولا يختلف اثنان في أنَّ علم العروض علم وصفي، يقتصر على وصف قواعد إيقاع الشعر العربي في جنس القصيد أو في الأجناس الشعرية المتفرّعة عنه (كالرَّجز، والموشَّح، والمسمّط، والزجل) وربما قصيدة التفعيلة في العصر الحديث، وهو كذلك علم معياري؛ لأنَّه يضبط الجوازات الشعرية المتاحة للشعراء، ويحدّد الأخطاء التي تدخل في عيوب الشعر (كالإقواء، والخرم، وغيرهما من مظاهر الخلل الإيقاعي)[2]. ويعيبُ روادُ البحث الحديث في موسيقا الشعر العربي على القدامى جهلهم بنظام المقاطع، وعدم تنبههم إلى الأسس الموسيقية للشعر العربي، ومنهم: محمد مندور، وإبراهيم أنيس. ويرى شكري محمد عياد أنَّه ينبغي أن تعيد دراسة الشعر العربي على أسس موسيقية وإيقاعية[3]. وقد ذهب كثير من الباحثين إلى "أنَّ الدرسَ القديم للإيقاع الشعري مرتبطٌ بدراسة الإيقاع الموسيقي يلتقيان عند عنصر الزمن الذي يقوم على مناسبة المسافة بين الحركة والسكون"[4]. ولئن أمدَّت الأسلوبيةُ في الدرس اللساني الجمالي الحديث الأبحاثَ في الإيقاع بأدوات تحليل تجاوز موسيقا الإطار النظري (الوزن، والقافية، والجوزات الشعرية، وأنظمة المقاطع، والنفس الشعري) إلى الظواهر الصوتية المختلفة، وفرّعت موسيقا الشعر إلى موسيقا إطار وموسيقا حشو مثلاً[5]. واستغل علماءُ الشعرية علمَ وظائف الأصوات؛ لفهم إيقاع الشعر وخصائصه الموسيقية، فإنَّ صلة الشعر بالموسيقا تظلّ بحاجة إلى مزيد من الجهود، تجاوز الوصف والتقعيد إلى محاولة فهم الأسس الثقافية، و(الأنتروبولوجية)، والاجتماعية التي تفسّر ظواهر استعمال نمط ما من الأوزان، والمقاطع، والأبنية الإيقاعية في

الشعر العربي خاصة، وفي سائر أشكال الشِّعر العالمي عامة (كالقصيدة الرعوية، والأناشيد الدينية) وسائر الأشكال التي تغنّى في طقوس العبور (كالزواج، والختان، والمواكب الجنائزية) وتتناول علاقة الإيقاع بمختلف مظاهر الحياة، وأنماط العيش، والواقع الاقتصادي، والأعراف الاحتفالية في حياة المجموعات، وفي ممارسة طقوسها، ومواسمها، وأفراحها، وأتراحها. ولعلَّ المقاربة الثقافية توفر للباحث من المرجعيات الفلسفية و(الأنتروبولوجية)، والدراسات الجمالية ما يسهم في التقدم بالبحث في هذا الحقل المعرفي الجامع بين التعبير اللغوي والتعبير الإيقاعي.

وفي هذا البحث لا يعنينا الجانب التقني، ولا الفني، ولا الأسلوبي للإيقاع في الشَّعر، فذلك موضوع تناولته كثير من الدراسات النظرية العامة أو التطبيقية الخاصة بمدونة شعرية محددة، منذ عقود(٦)، فضلًا عمَّا ورثناه من المتون البلاغية، والنقدية القديمة عند الخليل بن أحمد الفراهيدي، أو ابن جني، أو ابن طباطبا في (عيار الشعر) وغيرهم(٧)، بل نهتم بالإيقاع في هذا العمل في صِلته بالمعيش اليومي، وبالاجتماع البشري، وفي سياق التفكير في التربية الجمالية عامة والأدبية الأدبية خاصة، وعلاقة هذا المفهوم بالأدب بصفته من المفاهيم العابرة للكفايات التواصلية، ونتناوله بمقاربة ثقافية تداولية(٨). وننظر في دور الإيقاع الشعري في بناء الشخصية العاطفية، وتنظيم علاقاتها بالمحيط الاجتماعي، وبأبعادها النفسية المختلفة.

١- الإيقاع في الدرس الفلسفي(٩):

اهتم الدرس الفلسفي القديم والحديث على السواء بالإيقاع في أطر مختلفة، منها: إطار العلاقة بين الشِّعر والطبيعة(١٠)، فكان الإيقاع الشِّعري عند فلاسفة اليونان لونًا من ألوان محاكاة الإنسان باللغة الطبيعية، أي: الأصوات المؤلفة للعلامات الدالة، للأصوات المنتشرة في الطبيعة، سواء منها أصوات الكائنات الراجعة إلى العناصر الأربعة، أي: الهوائية (كالرياح)، والمائية (كالأمطار)، والجامعة بين الماء والهواء (كالأمواج)، والناتجة عن حركة الهواء (كحفيف الأشجار)، أو إيقاع الحيوان (كركض الفرس، أو تغريد العصافير، ونوح الحمام). والجامع بين أنواع الإيقاع في النظريات الفلسفية القديمة أنَّها ترى أنَّ موسيقا الشعر إنما هي محاكاة لتوقيع الحياة في الزمن، أو توقيع دوري للحركة في خط الزمن(١١) Rythmos. وهو عند آخرين نمط من أنماط إدراك الوجود وتنظيمه في الفضاء المعيش.

ولا أدلّ على هذا الالتحام بين الشِّعر والموسيقا من المصطلح الذي استعمل منذ القرن السابع قبل الميلاد في اللغة الإغريقية القديمة، واستعمله (أرسطو) في تصنيف الشِّعر وهو الشعر الغنائي (Le Lyrique)، بإزاء الصنفين الآخرين وهما: الشعر الملحمي، والشعر الدرامي. فالقسم الذي يمثِّله هذا الشِّعر هو الصنف المتصل بأحوال النفس، وبالذات الشاعرة، وبحركاتها التي تنقلها اللغة الشعرية في قوالب نغمية، وكانت آلة الشبابة أو الناي الاسم الذي اشتق منه هذا المصطلح في اللاتينية القديمة (La lyre)، وسيصبح هذا المصطلح أحد مقومات التعبير الشعري في الرومنسية الحديثة(١٢).

وقد عاد الدرس الفلسفي والشعري الحديث إلى الاهتمام بالإيقاع بصفته مكوِّنًا من مكونات التربية الجمالية في المدنية الحديثة عند (فريديريك شيلير) مثلًا. وتناولت عديد الدراسات والمحاولات التنظيرية محاور الإيقاع وأنواعه الكبرى، وهي: الإيقاع الكوني أو الطبيعي، والإيقاع الثقافي،

والاجتماعي، والطقوسي. ففي المجال الطبيعي نرصد الإيقاع في الأنساق المتحكمة في حركات الظواهر على تنوعها[١٣]: في اختلاف الليل والنهار، وفي تتالي الثواني، والدقائق، والساعات، والأيام، والأسابيع، والشهور، والفصول، والسنوات أو الأعوام[١٤]. ونرصد هذا الإيقاع كذلك في الإيقاع البيولوجي الطبيعي. وفي الإيقاع الثقافي تتنوع مظاهر التعبير عن الحركات الجسمية والأعمال المادية الموقعة. وقد كان الشعر والأشكال التعبيرية الطبيعية، المتصلة بحركة الحياة في الحضارات الرعوية والزراعية، والمرتبطة بالأعراف التواصلية الجنائزية والاحتفالية -عمومًا- من أهم مظاهر التعبير بالإيقاعات المختلفة. وهي أشكال ذات صلات (أنطولوجية)، أو وجودية عميقة، ومن السمات المطَّردة والمشتركة بين هذه الأنواع من جوانب مختلفة، نذكر سمة التكرار: وهو إيقاع كامن في الطبيعة، ويظهر في الزمن من خلال الوحدات المتكررة: (الدقائق، الأيام، الأشهر...) وفي الزمان والمكان معًا (دورة اليوم، والفصل- طلوع الشمس وغيابها- دورة الفصول بين الشتاء والربيع والصيف والخريف)، وهذا التتالي أو التتابع يخضع لحركة دائرية تتكرر فيها الوحدات الزمنية وفق إيقاع صارم دقيق. ويجسّم هذا الإيقاع آلة قياس الزمن التي تتبّهنا دقّاتها إلى تتالي الوحدات الزمنية تتاليًا موزونًا، قد يكون الإنسان هو الذي صنع وحداته القياسية، لكنه إذا رُبط بالطبيعة في شتى ألوان حركاتها من ولادة، ونمو، وتتالٍ للوقائع الطبيعية، وموت، وغيرها من مظاهر الإيقاع أصبح إيقاعًا طبيعيّا. وهذا الإيقاع كامن كذلك في اللغة عامَّة، وفي الشِّعر خاصة بتكرار الأصوات، والكلمات، والأبنية الصرفية، والنحوية، والوحدات المقطعية.

ونلحظ من جهة أخرى: أنَّ التكرار النسقي هو نوع من أنواع الإيقاع الموجود في الطبيعة بوجه عام. فتكرار التنفّس ونبضات القلب تكرار ليس في معناه الشِّعري، وإنما إيقاع في معناه الفلسفي العام. وتفسر لنا نظريةُ المحاكاة في الشِّعرِ أسسَ جمالية هذا الإيقاع، وهي نظرية تعتمد مبدأ التناظر الذي يمثِّل شكلًا من أشكال الإيقاع، ويكون بين شيئين متوازيين، بينهما تشابه في النبر أو مدى الصوت والمقطع، ونجد هذا الإيقاع -كذلك- في المكان (التناظر بين جبلين)، وفي أعضاء الجسد: (التناظر بين العينين، وبين الأذنين، وبين الرِّجلين)، (بين التوأمين المتشابهين يوجد تناظر)، فأنهما واحد ولكنهما اثنان.

وتعتمد هذه النظرية التي يتواتر تحليلها في مراجع كثيرة[١٥] مبدأ التقابل وهو التضاد، ونجده في الأزمنة (الليل والنهار، الشتاء والصيف)، وفي الألوان (أبيض وأسود)، وفي المناخات (حرارة وبرودة)، وفي الأحجام (القصير والطويل، الخفيض والرفيع) إلخ. ومن هذا التكرار يستمد الإبداع الشعري والموسيقي على السواء الحركة العامة للإيقاع، وهي تناسب الحركة الـ(بيولوجية) والـ(فيزيولوجية) التي يعيشها الإنسان بالطبيعة. وقد تأسست في جميع الحضارات صورة واحدة للإيقاع الشعري والموسيقي، مبنية على فطرة الإنسان في تقبّل الأشياء المحيطة به في الوجود، فهو يتقبّل التكرار والتضاد في حركة الزمن، وفي الأعمال اليومية التي ينجزها، وسيتحقق ذلك في أشكال الشِّعر، والموسيقى، والفن عموما. وهذه الحركة هي التي عقلها الإنسان، وبنى عليها تصوراته، ومدركاته، ومظاهر تفاعله مع الموجودات في التعبير عن مختلف المنازل التي يعيشها. وفي الشِّعر العربي نماذج كثيرة من هذا التناظر في الإيقاع الطبيعي الذي يتحول إلى انفعالات تخييلية، كما يرى الفارابي[١٦] نجد هذا في قول الخنساء ترثي صخراً:

يذكرني طلوع الشمس صخرا وأذكره لكـــل غروب شمسِ

وفي شعر أبي العتاهية:

فحتى متى حتى متى وإلى متى   يدوم طلوع الشمس لي وغروبها

ويتمثل المبدأ الثالث في التعاقب أو الاختلاف، ونجده -أيضًا- في الزمن: (الليل والنهار)، وفي الفصول، والأيام، والأحداث، والحضور، والغياب. إنَّ هذه النماذج جميعها تبيّن لنا أنَّ الإيقاع موجودٌ في حركة الطبيعة، بل يمكن أن يفسر ديناميكية الظواهر، فالطبيعة نظام من العلامات والأدلة القائمة على حركة الإيقاع بأشكاله كافَّة. وإنَّ الإيقاع في الثقافة الإنسانية، مفهوم من مفاهيم الوجود الحيّ، والوعي به، فالإيقاع هو حركة الوجود المنتظمة في المرئي، والمسموع، والملموس، وفي مختلف الأبعاد الزمانية للأشياء. وهذا الإيقاع غير خاص بالإدراك السمعي، ولا بأشكال الكلام الفنّي، بل هو مكون من مكونات الحياة وأنساقها، وهو يعني في التعريف اللغوي الأول: كلّ مظهر من مظاهر التواتر النسقي لعلامة من علامات الحياة، أي أن كل علامة من علامات الحياة تتكرر في نوعها بشكل منظّم؛ لأنها تؤدي وظيفة من وظائف الحياة. وهو بذلك مفهوم زمني في أدوار متساوية، وخاضعة لنسق من الأنساق المذكورة.

٢-الإيقاع والتخلّق الجيني:

يلحظ فلاسفة الإيقاع أنَّ ثمانين بالمئة من التوازنات الـ(بيولوجية) والـ(فيزيولوجية) لا تمثل اهتمامًا من اهتمامات علم الأحياء، ولا ندرك بأسلوب علمي دقيق جانبًا كبيرًا منها، وهي التوازنات بين الخلايا وبين أعضاء الجسم ووظائفها. وهذه توازنات تحقّقها صلة الكائن بالخارج، ومظاهر تفاعله معه، ومن أهم هذه الصلات: إدراك الأصوات والمرئيات، وهو يتم بواسطة الخلايا العصبية التي تحوّلها بدورها إلى مدركات عرفانية رمزية، أو إلى حركات من خلال اشتغال العصب الحركي. فمثلًا حين نسمع صوتًا يتجاوز ٨٠ ديسبال (وحدة قياس الصوت)، نشمئزّ ونحرّك رؤوسنا بعنف، أو تتمايل الرؤوس للأصوات المطربة، فالخلايا العصبية تأمر سائر الأعضاء الحية بالحركة وبالنشاط من خلال إفرازات الجسد، ونرى ذلك في أغاني الزنوج في الحضارات الزراعية القديمة، وهي الأغاني التي تمنحهم القوة لمواصلة العمل الشاق، ونلحظ كذلك أن شِعر الرجز يقوم على هذا النوع من التوقيع الذي يساعد الراجز على إنجاز الأعمال اليومية المرهِقة، كمتح الماء من البئر، وهو ما نلحظه كذلك في الحداء أثناء التنقل في الصحراء، والمشي أمام الإبل، وفي قرع الطبول في الأغاني الجنائزية، وهو ما يتحول في شِعر الرثاء إلى أوزان داخلية، ذات قواف تحاكي في تنغيمها قرع الطبول: حمّال ألوية/ هباط أودية /شهّاد أندية /للجيش جرار.

٣-الإيقاع الثقافي:

اهتمَّ كثير من الدارسين بالأسس الاجتماعية للإيقاع[١٧] لكن هذه الظاهرة أبعد عمقًا من ناحية تاريخ الثقافة، وتاريخ تطور الأشكال الفنية، إذ يترسّخ الإيقاع الطبيعي في المكتسبات الثقافية، والأبنية الإدراكية، ويتحوَّل إلى أشكال من التعبير المتداول في مختلف المناسبات، وذلك بمقتضى قوانين التكيّف البيئي، وهو ما أكدته منذ عقود طويلة نظرية ردود التنبيه في الأفعال عند (واطسن)، والانعكاس الشرطي عند (بافلوف). وفي هذا السياق النظري العام يقول مبارك حنون: "إن الثقافة تبدأ من تمثُّل الطبيعي وتحويله إلى ثقافي، ومنحه تسمية ووظيفة"[١٨].

وإذا تأملنا أوزان الشعر العربي كما استخرجها علماء الأوزان والقوافي، وفي صدارتهم: الخليل

ابن أحمد الفراهيدي، نلحظ أن الموسيقا الإطارية للبحور ليست متساوية في كل الأوزان، بل تمثّل درجات من التعقيد الإيقاعي المتصاعد، والدال على أنها لم تتضح في مرحلة زمنية واحدة، بل تدرجت الأصوات والمركبات المقطعية من الأبسط إلى الأكثر تعقيدا. فالمقارنة بين نظام مقاطع البحر الطويل، ونظام مقاطع المتقارب، أو الرمل، تسلمنا إلى أنَّ الطويل يمثّل مرحلة متأخّرة في الإبداع من ناحية صلة البحر بالإيقاع الطبيعي للحياة الاجتماعية، فهو أقرب إلى إيقاع الإنشاد المحفلي منه إلى الإنشاد العملي الاجتماعي التداولي البسيط، في حين ينزع الرجز، والرمل، والمتقارب إلى الأشكال الطبيعية للإيقاع في الحياة اليومية، فوزن المتقارب رتيب تتكرر مقاطعه بشكل دوري قصير، والوحدة الموسيقية فيه، أي التفعيلة المتكررة أربع مرات: "فعولن- فعولن- فعولن فعولن؛ تدل على أنَّ الإبداع قد جرى على وتيرة واحدة، وكذلك الرمل: "فاعلاتن–فاعلاتن- فاعلاتن"؛ ولذلك يمكن أن نقول: إنَّ هذا الشكل الشِّعري هو أقرب إلى الإيقاع الطبيعي، في حين ينزع البحر الطويل، والوافر، والمديد، والمنسرح إلى الإيقاع الثقافي المركب، أي إلى الجنس العالم. ولكنَّ جميع الأوزان تتحول بالحفظ وامتلاء الذاكرة بالنماذج، إلى مكون من مكونات الكفاية التواصلية والثقافة الطبيعية. فالإيقاع الذي تستسيغه النفس في الشِّعر وتقبله الغريزة كما جاء في تعريف المعرِّي للشِّعر حين ذكر أنه: "كلام موزون، تقبله الغريزة على شرائط إن زاد أو نقص أبانه الحس"[١٩]. يمثِّل شكلًا من أشكال هذا الانعكاس الشرطي أو التقبل الثقافي المتنزّل في النفس منزلة الطبيعة، سواء عند الشعراء أثناء الإنشاد، أو عند الجمهور أثناء التلقي.

وتسجِّل الذاكرة السمعية هذه القوالب الإيقاعية، سواء في ملفات المقامات السمعية، (المقامات الموسيقية، أو الأطر العروضية، أو الطرْق)، أو الأبنية الإيقاعية العامة التي تستأنس بها النفس، وتنغرس في أعماق النفس الناطقة وفي الذائقة الشخصية، فنحن نعلّم الطلاب البحور بأطر سمعية جشطلطية Geshtalt[٢٠] (إنَّ البسيطَ لديه يُبسط الأملُ- كمُل الجمالُ من البحورِ الكامل) أو في ملفات النماذج المألوفة بالعادة، كعادة تذوق الطعام، وتخزين الأصوات والمسموعات في طيف جشطلطي، كما تخزن المشمومات والروائح في طيف الشمّ، والمرئيات في طيف البصر، والمذوقات في طيف الذوق. وبذلك يصبح الاستماع إلى الشِّعر في إيقاعاته العامة مكوًّنا من مكونات التربية الجمالية.

وقد تعاقد مستعملو العربية على وضع دلالات المعاجم المتصلة بردود أفعال جمالية، والصلة بين إنتاج الإيقاع وتلقيه، بالاستناد إلى أسس عصبية ما وراجينية . فالشِّعر الذي يطرب تتساوى فيه القوالب النغمية في الأغراض الباعثة على الحزن أو على الفرح، من خلال القوالب، ونرى في هذا السياق أن المادة (طرب) في اللغة العربية، تفيد في صياغتها الفعلية عملً، ا أو فِعلًا من الأفعال الأضداد التي تفيد مطلق الحركة، طرب الغصن: تحرَّك، وطرب السامع: تحرَّكت نفسه، وشجت فرحًا أو حُزنا. ومطلق هذه الحركة من الناحية العصبية والفيزيولوجية يعود إلى أنَّ الدماغ حين يتلقى الخبر أو النغم الشجي ينفعل بالطريقة نفسها، أي يتحرك طربا، فالدماغ يتلقى الخبر من الخارج سواء أكان مفرحًا أو صادمًا بالطريقة نفسها، وهو إذ يتلقى معلومة تفوق من حيث مستوى التأثير سائر المعلومات التي يتلقاها عادة يحتاج كي يحللها، ويفهمها، ويتقبّلها، ويتفاعل معها إلى كمية من الدماء، أي الغذاء ومكوناته، تفوق ما يحتاج إليه في العادة، وبذلك يطلب من جهاز الضخ، وهو القلب أن يسعفه بتلك الكمية؛ لمعالجة المعلومة، فتتسارع عملية الضخ،أي:النبض،

وهو ما يعيشه الكيان أثناء تلقي المعلومة، ولا يميِّز الجهاز العصبي -بطبيعة الحال- بين أنواع المعلومات، بل يكون ردُّ الفعل العضوي واحدا، ولذلك تساوت الأضداد من جهة الوقع النفسي والذهني. وإذا ربطنا هذه الظاهرة بالإيقاع في الشِّعر في المقاصد الطربية في الشِّعر، فهمنا تساوي هذه المقاصد على اختلاف الأغراض الغنائية.

٤-الإيقاع مكوّنًا من مكونات التربية النفسية والجمالية:

صاغ الفيلسوف الأخلاقي (شيلير) جوهر التربية النفسية والجمالية بواسطة موسيقا الشعر، بقوله في إحدى رسائله: "إنّ الفنّ لا يمكن أن يدرك الجمال الكامل ما لم تتوازن فيه الروح النسبية والروح المطلقة، فعلى الإنسان الذي يطمح إلى تحقيق الإنسانية الكاملة أن يستمع إلى العقل وإلى الروح معا، عليه أن يستجيب لذاته الشاعرة ولذاته العالمة المفكّرة، ذاته الشاعرة التي تحرّره من الغرائز الحيوانية التي تكبّله، وذاته العالمة التي تخرجه من ظلام الجهل الذي يكبّله إلى فضاء المعرفة المنير الذي يحرّره"[٢١]. فالذات الشاعرة بهذا التصور تصوغ المبادئ الأخلاقية، والجمالية المنافحة، أو المدافعة عن الحق في قوالب إيقاعية تروض الروح، وتبعث فيها القدرة على التأمل والاستماع إلى الأصوات الطبيعية، وتسعى إلى التعبير عن جمال الحق بحركات الأصوات. فالموسيقا -إذن -هي الرافد الأساس للشعرية من جهة أنها تبحث عن طرائق التعبير عن الجمال الكامن في الكون. ولئن كان كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني أوَّل مصنَّف يظهر فيه التحام الشِّعر بالألحان، وبالنغم، وبالأصوات؛ فإنَّ الفلاسفة العرب القدامى قد تنبهوا إلى أثر الموسيقا في ترويض النفس البشرية والنفس الشاعرة على وجه الخصوص، ونجد هذا خاصة عند الفارابي في كتاب (الموسيقى الكبير).

ويمكن أن نعود في هذا المجال إلى ما كتبه الدكتور عبد الناصر كعدان، من معهد التراث العلمي، بجامعة حلب، عن العلاج بالموسيقا في الطب العربي، فقد بيّن كيف كان كبار الأطباء والفلاسفة العرب يجمعون بين علم الطبّ والموسيقا في أبحاثهم النظرية وتجاربهم العلاجية، مثل: الكندي، والفارابي وإخوان الصفا[٢٢]، لكنّ هذا التقاطع يزداد اليوم اتساعًا بظهور مدارس الطبّ البديل، وخاصة في الجامعات الكندية، حيث توطدّت الصلة منذ ثلاثة عقود بين الطبّ النفسي والموسيقا، وقد بيّن الدكتور (أوليفيه لوزير) من جامعة (شاربروك)[٢٣] أنّ مرضاه أصبحوا أكثر ميلًا إلى قبول استعمال الموسيقا؛ للتخفيف من الضغط النفسي من استهلاك الأدوية التقليدية، وأثبتت التجارب التي أنجزها وفريقه الطبّي أنّ الاستماع إلى الموسيقا ذات الإيقاع البطيء المحاكي لنبض القلب يمكن أن يسهم في التقليص من استهلاك الأدوية الكيميائية. فالذي عليه علماء النفس هو: أنَّ الموسيقا سواء أكانت صامتة أو مصوغة في الإيقاع الشعري تسهم في تنظيم ردود أفعال الجسد إزاء المنبّهات الخارجية، فضلًا عن دوره العلاجي لكثير من الأمراض النفسية (الموسيقا العلاجية – السنفونيات أو الموسيقى الصامتة) إذ يمكّن من السيطرة على مختلف أشكال التوتر الاجتماعي، وعلى مظاهر العنف وهيجان الأعصاب. وتتمثل التربية الجمالية الحديثة من خلال الإيقاع في التدريب على الإصغاء إلى الآخر، من خلال الإيقاظ الإيقاعي (أي التعاطي مع الأسر اللغوية مختلفة التجارب الإيقاعية).

إلَّا أننا لا نجد في تعليمنا النظامي تربية جمالية في مجال الإيقاع، بل توجد مقررات مدرسية يتناولها التعليم بمناويل قديمة، تقتصر على الكليَّات النغمية المستمدة من تجارب الإنشاد في

البيئات المنقرضة، أو التي في طريقها إلى الانقراض. ولا يوجد خطاب تعليمي يضع أسسًا تربوية لتدريب التلميذ على اكتشاف الإيقاع في حياته النفسية، وفي جسده، وفي حركة الكائنات الحية من حوله، في الفضاءات العامة، وهي أهم بكثير من تعليمه الإيقاع كمعطى محنّط جاهز في درس من الدروس، فالكتب التي تحمل بين طياتها قصائد قديمة وحديثة كلها كتب صامتة واجمة، لا تثير في التلميذ أي لون من ألوان الإيقاع في دلالته الجمالية الأفقية العابرة للمقررات، أو بصفتها من الكفايات الأفقية.

ولعلّ أغلب التلاميذ يدرسون هذه المادة دون أن يفقهوا المعنى التربوي الذي ترمي هذه المادة إلى تحقيقه، فهي تمارين تقنية جافة، لا صلة لها بروح المتعلم، ونشاطه، وحركته في حياته الخاصة. وكذلك مادة الموسيقى، وهي -أيضًا- هامشية بالنسبة إلى سائر المواد، وقِس على ذلك مادة الشعر الفرنسي والشعر الإنجليزي، وفي مادة الرياضة خاصة الرياضة الفردية الموقعة. ونلحظ أن الأدوات التعليمية في مختلف هذه المواد والمنهجية الـ(بيداغوجية)، والأهداف التي ضبطتها المؤسسة يغيب منها كُليًّا مفهوم الإيقاع والحياة الذي تحدثنا عنه في الفقرات السابقة، وهو في تقديرنا أهم مفهوم يمكن أن يحفّز التلاميذ إلى اكتساب قيم التربية على الإيقاع من خلال الأدب وفنونه.

٥-الإيقاع والتواصل اللغوي:

الإيقاع من زاوية الرؤية الاجتماعية للغة البشرية هو المكون الأساس للمعجم أولا، ففي كل كلمة من الكلمات على اختلاف أنواعها يوجد نبر (Accent) يكون مركزه حرف من حروفها أو مقطع من مقاطعها، وهذا النبر هو الذي يمنح الكلام القيم التعبيرية التي تميّز كل عمل قولي من سواه، فالمتخاطبون في أي لغة من اللغات لا يتواصلون بكلمات رتيبة باردة من حيث الإيقاع، بل يضعون لكل كلمة نبرًا في مكان ما من البنية الصوتية[٢٤]. وكذلك الإيقاع فهو أساس من أسس التلفظ بالخطاب، أو التركيب، أو التأليف، فالعملية التواصلية في عامّة أشكال الخطاب لا تتحقق إلّا من خلال تموجات صوتية؛ تتحقق بها الأعمال القولية، كالاستفهام، والتعجب، والإثبات، والإنكار، وغيرها، وتخضع هذه التموجات الصوتية للأحوال الاجتماعية، والنفسية للمتخاطبين، ولما يصل بعضهم بعضًا من العلاقات في مختلف مقامات القول. ونجد الإيقاع -أيضًا- في المقطع السردي والوصفي في أي لون من ألوان الخطاب، وفي العبارات ذات الوظيفة التنبيهية كالاستدعاء، والنداء، والتعظيم، فنحن نتكلم في كل عمل من هذه الأعمال بنبرةٍ خاصة توجه الكلام؛ لتحقيق وظائفه التعبيرية، والإقناعية، والتنبيهية وغيرها، فالنبر قاعدة أساس من قواعد بناء التواصل، وهو الذي يحقق التفاعل التخاطبي. ويكتسب الطفل عادات التواصل -أولًا- من خلال الأصوات التي يتلقاها من أُمِّه، ومن المحيط الأول، وهو الذي يحدث التوازنات العاطفية، والفكرية بين الذات والآخر، من خلال النبرات، والنغمات، والتموجات الصوتية، وبذلك تتحول الحقائق النفسية إلى أفكار، ومعارف، ومواقف.

٦-الإيقاع والخطاب الشعري:

إنَّ مادة (وَقَعَ) في اللغة العربية تدخل في جملة من الأفعال الدالّة في أصل الاستعمال على حدوث الشيء في الزمان، وقع بمعنى (حدث)، ومن هذه الأفعال ما كان جذرًا لأهم أجناس الخطاب، مثل: حدث، ومنها الحديث. والحديث هو الكلام الحادث في الزمان، وإنما سُمي حديث؛

لأنه يحدث في الزمان، وكذلك سمي الإيقاع إيقاعًا؛ لأنه يقع في الزمان أو يوقّع حركة النفس وحركة الأشياء والموجودات في خط الزمن، ومنها كذلك: (خَطَبَ) فالخَطْب: هو الحدث الواقع في الزمان، ومنها: (كَلَمَ)، وهو جذر الكلام، ويدل على الجرح، وهو حدوث شيء في الزمان. فقد بان -إذن- أنَّ الإيقاع هو حدوث الفعل في الزمان وفي المكان: وقعت الحجارة تحركت في المكان والزمن، ووقع الخبر في القلب، وأوقعت الأمر، ووقّعت التوقيع، والواقع من الموجودات الحادث في الزمان والمكان، والواقعة: الحادثة التي تملأ الزمان بالمعنى، وتمكننا من التأريخ، ومن بناء الدلالة الواعية بالزمان، فالتاريخ وقائع عاقلة متكررة: كتاريخ الميلاد، والوفاة، وتاريخ العمل، والسفر، الرحلة، والأعمال الزراعية- والصناعية، والحروب، والأفراح، والمراسم وغيرها، فهي جميعها وقائع منظمة في دورات زمانية موقعة ولذلك تسمى وقائع.

٦-١-الشعر والإيقاع الطبيعي:

وصل الشاعر القديم الحدث الشعري أو القول الشعري بإيقاع الكائنات، على سبيل المحاكاة، أو التجاوب بين الإيقاع الشعري وإيقاع الكائنات، فقال عنترة بن شداد:

يا طائر البان قد هيّجت أشجاني — وزدتني طربًا يا طائر البانِ
إن كنتَ تندب إلفا قد فُجعت به — فقد شجاك الذي بالبين أشجانيِ
زدني من النوح وأسعدني على حزنيِ — حتى ترى عجبًا من فيض أشجاني

لقد ارتبط الإيقاع الطبيعي في الشعر الغنائي بالرؤية الشمولية عند الشاعر، وبإدراك التواشج الحسي، والنغمي، والصوتي بين الموجودات الحيّة في الصيغ الإيقاعية الطبيعية، فكان الشعر نتاج الإحساس بالموسيقا الكونية الطبيعية، متمثلة في صوت الطائر (قد هيّجت أشجاني). وما فِعل الأمر: (زدني من النوح)، سوى تعبير عن هذا التفاعل بين الإيقاع الطبيعي، أو اللحن الانفعالي كما يقول الفارابي(٢٥). والنفس الشاعرة التي تطلب علاجًا روحيًّا، أو نفسيًّا بهذا الإيقاع (حتى ترى عجبًا من فيض أشجاني).

ونجد هذا التواشج والتفاعل بين النغم الطبيعي ونغم الشعر كذلك في شعر أبي فراس الحمداني مثلًا:

أقول وقد ناحت بقربي حمامةٌ — أيا جارتا هل تشعرين بحالي؟

فقد جعل الشاعر إيقاع القول الشعري وإيقاع الكائن الطائر متناظرين في التعبير عن الإحساس نفسه. لقد أدرك الشاعر القديم بحسّه الطبيعي أنَّ الإبداع الشعري يمكن أن يكون مظهرًا من مظاهر التفاعل مع الموسيقا الطبيعية في الكائنات عامَّة. وهذا الإدراك يذكّرنا مرة أخرى بصلة الذات بالشِّعر في الشعر الغنائي.

٦-٢-الشعر والإيقاع الثقافي:

تم العبور في الحضارات الرعوية والزراعية من الكلام غير الأدبي إلى فضاءات الشعرية بواسطة موسيقا السجع، فالسجع -عمومًا- والنثر المسجع بوجه خاص، نشاط من الأنشطة اللغوية التي تحقّق التواصل الناجع في مختلف مقامات الحضارة الشفهية، وفضاءاتها الاجتماعية التي تحتفل بالكلمة الموقعة(٢٦)، والسجع اسم مشتق من الصوت الطبيعي للحَمَام وهو الهديل، وهذه الصلة الدلالية هي التي تفسر العلاقة بين الإيقاع الطبيعي والإيقاع الثقافي. والسجع هو النواة الأولى للإيقاع الشعري تطوّر؛ ليصبح قوالب متناظرة ومتساوية، ولكن رواسبه الطقوسية ظلت

حاضرة في الخطابة، والمنافرات، والمفاخرات، وفي العبارة الدعائية، وفي شكل من أشكال العبارة المثلية:

البس لكل حالة لبوسها   إما نعيمها وإما بوسها

ومكره أخاك لا بطل

فالإدراك السمعي في الإيقاع الشعري البسيط ثم المعقد؛ يلبي -أولًا- حاجة الجهاز العصبي في تحويل المسموعات إلى منبّهات كما بيّنا في الفقرات السابقة، ولذلك حافظ الشعر في مختلف أطوار الحضارات البشرية على النسق الإيقاعي نفسه، وهو تكرار الفاصلة التي تتحول في البيت إلى قافية، وتتحول في الغناء إلى علامة على نهاية المقطع في الصوت، وهي تحرك الحواس بالتكرار المنغم، ثم يكتسب الشِّعر بتكرار القافية نغمًا ثانيًا، يمهد لتلحين البيت وترجيع ما يتلوه من الأبيات. ولعلَّ قِدَم السجع في الحضارات الرعوية والزراعية يدل على أن التلقي الموسيقي كان مستجيبًا لحاجة الإنسان من جهة المنبهات إلى طاقة انفعالية أو طربية تتحول إلى نشاط اجتماعي. وقد ذكرنا -أيضًا- في فقرات سابقة أنَّ الأغاني الرعوية القديمة أو موسيقى الأعمال العضلية تحتاج إلى هذه المنبهات.

وإنَّ الوحدة الإيقاعية للبيت هي المكون الأساس للشعرية الشفهية المتحولة ذات الصبغة التداولية في الحياة الاجتماعية والاقتصادية، وهي التي تسبق انتظام الأبيات في وحدات أكبر وفي مقاطع، وقد تكون في بعض الثقافات فقرات، منها ما يظل متحررًا من الأجناس الشعرية المركَّبة، حاملًا رواسب الإيقاع الشفهي، كالرجز والرمل، ومنها ما يعود إلى أصول الإيقاع الشفهي، كالموشحات، وشعر القواديسي، والمسمط، والزجل، ومنها ما يتعقّد في نظامه الإيقاعي، فينفصل عن الحياة العامة، ويكتسب صبغة مراسمية احتفالية، ويظل يرتقي من جهة التجربة الإيقاعية ومن ناحية التعقيد المقطعي؛ حتى يدرك مرتبة جنس القصيد الذي وصل إلينا في نماذجه الناضجة، كالمعلَّقات، والمفضليات، والأصمعيات، وغيرها. لكنه يفقد صلة الإيقاع بحركة الجسد، وبالمحكيات الطبيعية وبالنفَس الطبيعي المنتج للنفس الإيقاعي في الشعر[٢٧].

وكلَّما تقدم الزمن في تاريخ الثقافات، وتطورت صلة الإنسان بالإيقاع، ونما إحساسه بجمالية الكلمة الشعرية؛ أعمل الشاعر تفكيره في اقتحام الأبنية اللغوية والتراكيب، وتجشَّم العودة باللغة، وبأنساقها النحوية إلى ما يشبه بدائية الكلام، وكان أقدر على توفير الإيقاع الضروري لموسيقى الحشو في البيت الشعري. ولنأخذ -مثلًا- قول البحتري، في سينيته التي عارضها أكثر من شاعر قديمًا وحديثًا:

صنت نفسي عما يدنس نفسي   وترفعت عن جدا كلّ جبس

نلحظ أن الشاعر في هذا البيت قد أرجع البنية النحوية إلى صيغتها العميقة التي لا يستعملها المتكلم العادي، بل يقتصد فيقول: صنت نفسي عما يدنسها، لكنَّ الإيقاع يحمل الشاعر على أن يكرر الاسم، ويستغني عن الضمير العائد عليه. فالضمير كما هو معروف مظهر من مظاهر الاقتصاد في اللغة، يعوض الاسم، ويمكن المتكلم من الإفادة دون تكرار. لكنّ التكرار يصبح مع الإيقاع الشعري السمة الداعية إلى التبذير اللغوي، وهو لون من ألوان البذخ اللغوي، الذي لا يحتاج إليه التواصل العادي[٢٨] يماثله ذلك البذخ والزخرف الإيقاعي الذي نجده في المقامات، والرسائل المسجعة، والخطب المنمّقة، أو فيما يمكن أن نسميه بفائض الذكاء اللغوي.

أ.د. صالح بن الهادي رمضان - تونس

لقد كان الإيقاع في الشعر القديم خاضعًا لمنوال مغلق، إلا أنَّ التربية الجمالية في العالم الحديث تقتضي الوعي بأننا نخرج ثقافيًّا وجماليًّا من النموذج والمنوال الجمالي المغلق، وهو منوال مبني على تصور مغلق للإبداع الشعري، أي على تكرر القالب، وعلى قيم الجمال الكامل والمشترك، وعلى نظم تمثيل تكرارية، إلى نموذج أو منوال جمالي مبني على تصور منفتح للإبداع، وعلى مفهوم التجريب والمغامرة في بناء المناويل الإيقاعية ذات الطاقة الجمالية، بما فيها الإيقاع الشعري. وليس أدل على هذا من الفرْق الذي نجده بين إيقاع العمود أو القصيد، وهو إيقاع تكراري مغلق، وإيقاع الشعر الحر، وهو إيقاع استكشافي. وإنَّ أول مظهر من مظاهر الإيقاع في جنس القصيد، هو: دائرية البيت، أو تجدد النسق الإيقاعي على وتيرة واحدة، فالجمالية العامة للإيقاع في جنس القصيد هي جمالية التكرار النسقي، والترديد الكمّي للأصوات: مطلع، فمصراع، فمقطع، وقافية... وهذه الظاهرة الإيقاعية الشفهية تشترك فيها عامة الثقافات القديمة، وهي جمالية تناظر انغلاق المدينة القديمة داخل أسوارها وأبوابها.

أما الإيقاع في القصيدة الرومنسية، ثم قصيدة التفعيلة؛ فهو إيقاع حديث منفتح على التعدد والاختلاف، وقائم على التجريب. وهو يناظر انفتاح المدينة الحديثة على مختلف الأصوات الاجتماعية والثقافية، وخروجها من أسوارها القديمة، وانتشار ضواحيها، وأحوازها العملاقة. ومما زاد هذا الانفتاح عمقًا واتساعًا: تهافت نظريات الفن القديمة، واستبدالها بالنظريات المنفتحة، كنظرية التوحّش في الفن التشكيلي، وهي نظرية جمالية قائمة على إيقاع بصري غير واقعي وغير بياني، وكذلك نظرية الغموض ونظريات تداخل الثقافات في مجال الرمز الفني، والرواية التجريبية. وليس غريبًا أن نذكر هذه الملحوظة، وفي سجل الشعر الرومنسي الحديث مفاهيم عدّة ناظمة للرؤية الشعرية، فقد أطلق (الشابي) اسم أغاني الحياة على ديوانه، فعبّر عن التشاكل بين إيقاع الحياة وإيقاع القصيدة، وجعل جبران خليل جبران الغناء محورًا من محاور تعبير الكائنات في الوجود: "أعطني الناي وغنِّ فالغناء سر الخلود". لكن -من جهة أخرى- إذا استنجدنا بالجغرافيا الإنشائية، بصفتها مقولة من مقولات تحليل الخطاب الأدبي في الدرس الحديث؛ لحظنا أنَّ جمالية التناسب في الهندسة المعمارية القديمة وشعرية التناظر كانت تقوم على مبدأ التناسب والتناسق، وكذلك كانت مبادئ الجمالية الموسيقية، فهي تقوم على التناظر والتناسب في كميات الأصوات والمقاطع وأنواعها كما رأينا، لكنَّ الفن التجريبي ما بعد الحديث يكسر هذه المنظومة القائمة على التناظر، نرى هذا الشكل الجديد في المباني، والأبراج، وفي الأزياء، والألوان، وقد تأثرت موسيقا الشعر بهذه الجمالية ما بعد الحديثة، فكسرت منظومة التناسب في الكميات الصوتية، وأدرجت مبدأ التداخل بين المقامات مبدأ عامًّا لصناعة الموسيقى. إلّا أن هذا لا يعني انتفاء مبدأ التناسب مطلقًا، كلّا بل بالعكس من ذلك، إنما يعني الأمر أنَّ الشاعر يظل يبحث بتجربته الشعرية عن مظاهر التناسب الكامنة في الأشياء، حتى لا يتحول مظهر واحد منها إلى قالب مهيمن على سائر المظاهر التي تتوالى في الزمن. وعلى الموسيقار والشاعر أن يكتشفاها تباعا. وهذا التصور الجديد للإيقاع، هو مظهر من مظاهر هذا الفكر، الذي يتجه إلى تغليب الانفتاح، على ما سميناه بالتراسل المعرفي وعلى الثقافات العالمية، وعلى منظومات الفنون والعلوم الإنسانية)انفتاح القصيدة على الأبنية الإيقاعية، وعلى أشكال التمثيل والمحاكاة، كالقناع، والمسرح الشعري، وشعرية القصة القصيرة، والتكثيف الشعري، والرمز، والتفاعل بين الأجناس في الرواية(. وهذا الانفتاح من نتاج تعدد النظريات المعرفية وما تفرع عنها من نظريات أدبية وجمالية متناقضة أحيانا، وهو فكر يعيد

النظر في صلة الأدب بالوظائف الاجتماعية والجمالية التي يمكن أن يضطلع بها الفن عموماً[٢٩].

وبعد، فإنَّ استكناه جوهر الشِّعر الذي هو موسيقا الحياة سبيل من سبل تنمية الإيقاع الثقافي في الذات الاجتماعية الفردية، وفي الشخصية المجتمعية الأساس، وإنَّ الإيقاع الثقافي الذي صنعه الإنسان لتنظيم الفضاء، والحركة، ولتوزيع فرص الحياة بين الناس توزيعًا عادلًا يضمن لهم العيش المشترك، ويَزَع بعضهم عن بعض كما يقول ابن خلدون، هو الإيقاع في الكلمات، والجُمل، والمقاطع التي نستعملها بحرارة التفاعل الاجتماعي، أو العاطفي لتنظيم حياتنا العامة والخاصة وسياساتها، وفي إحداث التوازنات العامة التي تضمن لنا مواصلة العيش بأمان، وهو الإيقاع في إشارات المرور تتناوب بين المنع والترخيص، بين الحركة والوقوف، كالحركة والوقف في الكلام، أو الصوامت والصوائت في الحركات والحروف، هو الإيقاع بين الحقوق والواجبات، هذا الإيقاع الذي تفسده -في كثير من الأحيان- فوضى الأنانية، والرغبة الطبيعية المتوحشة في تجاوز قوانين الحياة. الإيقاع هو نظام الحياة وسرّها، ويمكن أن يكون مبدأ عامًّا من مبادئ تعليم الإيقاع في الشِّعر وفي النثر الفني، ولا يمكن أنْ يصلح تعليم لا يمدّ جسور التواصل بين المعرفة والحياة، ولا يجعل من مواد الدراسة ومؤسسة التدريس وجاهات مختلفة لمعرفة واحدة، هي الوعي بجوهر الحياة في الحياة. وللتربية على الاستماع إلى موسيقا الشِّعر، وإيقاع الجُمل والتراكيب، وإيقاع التربية الرياضية والفنية -عمومًا- دور مهم في هذا المجال.

الحواشي:

(١) نعني بالإيقاع الإطاري: القالب أو الوزن العروضي، من حيث عدد المقاطع وتوزيعها في الحيز الإيقاعي، والتفعيلات وأنواعها، والزحافات، والعلل، أو الجوازات عموماً.

(٢) وإن كنا لا ننكر بعض الجهود التي بُذلت لإحكام الصلة بين علم العروض والموسيقى، نذكر منها مثلاً: دياب، إيناس موسى عبدالوهاب: العلاقة بين الشعر والموسيقى من حيث الارتباط بين صحة الأداء اللغوي للشعر والتقطيع الموسيقي في تدريس مادة العروض، ضمن مؤتمر اللغة العربية في مؤسسات التعليم العالي، موجود على الشبكة العنكبوتية، والبحراوي، سعيد: علم العروض المقارن (مقال)، مجلة المعرفة، العدد (٢٩٥)، أيلول ١٩٨٦م، وحمدون، ابتسام أحمد: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق أحمد عبد الله فرهود (سوريا: دار القلم، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م).

(٣) ينظر: عيّاد، شكري محمد: في موسيقى الشعر العربي، ط٢ (القاهرة: منشورات دار المعرفة، ١٩٧٨م)، ص٩-١٠.

(٤) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص٢٩. وقد جاء هذا الكلام في سياق تمهيد الباحثة لمفهوم للإيقاع أوسع من الإيقاع الصوتي، وسمّته الإيقاع البلاغي/ ويشمل الصورة والمحسنات البديعية.

(٥) ينظر مثلاً: الطرابلسي، محمد الهادي: خصائص الأسلوب في الشوقيات (تونس: منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م)، وهو من أهم المراجع المتقدمة في دراسة موسيقا المسموعات أو هياكل المسموعات في الشعر العربي؛ فقد اهتمت الأسلوبية بالأصوات، وبمظاهر التفاعل بينها في الإيقاع الشعري، مستفيدة في ذلك من اللسانيات الوظيفية، ومن خصائص المقاطع في البناء الشعري، التي ينفرد بها خطاب من الخطابات أو كاتب من الكتاب أو أثر من الآثار، وقد تقاسمت اللسانيات والأسلوبية وجوه الاستفادة من العلوم الإحصائية، فاستغلّتها اللسانيات لوصف الظواهر اللغوية المشتركة في الاستعمال، واختصّت الأسلوبية الإحصائية بوصف الظواهر الخاصة بالمتغيّرات التي تحدّد خصائص أسلوب من الأساليب كالمتغيرات الصوتية في أنواع الأصوات، والمقاطع، والأوزان الشعرية، وسائر ضروب الإيقاع، والمتغيرات الصرفية والتركيبية والمعاجم، والخصائص المتصلة بما فوق الجملة من مكوّنات الخطاب.

(٦) نذكر منها مثلاً: أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، وفخر الدين، جودت: الإيقاع والزمان، ونصّار، حسين: القافية في العروض والأدب.

(٧) نذكر من هذه المصنفات المهمة: (كتاب القوافي) للأخفش، و(القسطاس في علم العروض) للزمخشري.

(٨) من الدراسات التي يمكن أن نعود إليها في هذا المجال: أبو ديب، كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي - نحو بديل جذري لعروض الخليل (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨١م).

(٩) ينظر: الهاشمي، علوي: في فلسفة الإيقاع (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٦م).

(١٠) ينظر في خصوص فلسفة الإيقاع في الفكر اليوناني:

.Claude Calame: Rythme et voix de l' écritureenGrèceclassique : Chroniquesitaliennes 2002

(١١) ينظر في:

.Paul.Fraisse: Rytmesauditifs et rythmesvisuels; L'anneépsychologique; 49; 1948

.J.M.Maulpoix: Du Lyrisme; Corti 1999 (12)

(١٣) راجع: إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد الأدبي (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٥٥م)، ص١١٥ وما بعدها.

(١٤) ينظر مثلا:

.France caron :L'espace et le temps dans la poésiesymbolique; Accromoth vol1 ;2006 p4

(١٥) من أهم الباحثين الذين اعتنوا بظاهرة الإيقاع في الخطاب الأدبي في أبعادها الفلسفية والجمالية والأنتروبولوجية، وبخاصة في مجال الشعر والإيقاع، نذكر على وجه الخصوص عالم الشكلانيّة لوري تينيانوف (Louri. Tynianov) والإنشائية الشعرية عند هنري ميشونيك (Henri.Meschonnic)، وقد عرّف الإيقاع بأنه: تنظيم الذات المتكلمة للأشياء والعواطف والمواقف وفق نسق ذاتي.

(١٦) ينظر أسفله الإيقاع الثقافي.

(١٧) ينظر مثلاً: في الأسس الجمالية للإيقاع في العصر العباسي (الأساس الاجتماعي مذكور أعلاه)، ص٩٣-١٠٧.

(١٨) دروس في السيميائيات (الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٨٠م)، ص٨٦.

(١٩) ورد هذا التعريف في رسالة الغفران على لسان علي بن منصور ابن القارح في القسم الأول من الرسالة القصصية.

(٢٠) هي نمط من أنماط القراءة، انتبه إليه العالم الألماني ماكس فريتمر (ت١٨٨٠م)، وسعى به إلى نقض النظرية السلوكية، وتذهب هذه النظرية إلى أن من أهم أنماط تلقي المكتوب أو القراءة البصرية نمط شمولي أو كلي، يستند إلى الإبصار السريع القادر على استيعاب الترابطات الجزئية بين عناصر النص المكتوب أو المصور. فأنت لو مررت بصيدلية وقد سقط من كتابتها (في واجهة المحلّ) أحد الحروف، لن تتفطن إليه إلا بالقراءة المقطعية المتعمدة. ويمكن العودة إلى كتاب (الشكل والخطاب، لمحمد الماكري، منشورات المركز الثقافي العربي) وهو قراءة جشطلطية للشعر العربي الحديث، وللإيقاع البصري، وفيه قسم نظري حول النظرية الجشطلطية.

(٢١) رسائل في تربية الإنسان الجمالية:

Schiller: Lettres sur l´éducation esthétique de l´homme; texte traduit de l´allemand par .Robert Leroux ;Floch 2001p 217

(٢٢) يمكن أن نعود إلى أرشيف المجلات الأدبية والثقافية العربية للاطلاع على كتابات الدكتور كعدان، وقد اهتم بوجه خاص بإعادة قراءة المتون الطبية العربية، واستغلالها بصفتها توفر نماذج مهمة من الطب الطبيعي البديل.

(٢٣) يمكن أن نعود إلى الأبحاث التي نشرها بمجلة العلاج الطبي (Journal of clinical medicine).

(٢٤) ينظر: في موسيقى الشعر العربي، لعياد، ص٥٧.

(٢٥) يقسم الفارابي الألحان ثلاثة أصناف: الألحان الملذّة: وهي التي تحقق الارتياح، وقد طوّر حازم القرطاجني هذا المصطلح، وجعله مقصداً من مقاصد الطرق الشاجية في الشعر، والألحان المخيلة: وهي التي تبعث على التخييل وبناء الاستعارات، والألحان الانفعالية: وهي التي تضاعف انفعال النفس كما نرى في شعر عنترة، أو أبي فراس المذكورين في المتن. ينظر في كتابه: الموسيقا الكبير، الجزء الأول (في صناعة اللحن)، وقد أشرنا إليه أعلاه.

(٢٦) السجع في المراحل الأولى من تاريخ علاقة اللغة بالإيقاع ليس - إذن - محسناً من المحسنات البديعية، وإنما تطور في الأجناس الأدبية المدينية المتأخرة، وخاصة في صناعة المقامة، فاكتسب صفة النشاط الصناعي، وتعقدت أشكال استخدامه في الرسائل القائمة على البديع عند الصاحب بن عباد، وأبي بكر الخوارزمي، وقابوس بن وشمكير، وغيرهم من الكتاب. ينظر الباب الرابع من كتابنا: الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي، ط٢ (بيروت: منشورات دار الفارابي)، ص٢٠٧.

(٢٧) ينظر في:

Pascal.Michon: MarcelMaussretrouvé; Origines de l'anthropologie du rythme ;Rhuthmos; .Octobre2016

(٢٨) وإن كانت الدراسات النفسية لا توافقنا في هذا المذهب؛ لأن التكرار ليس ظاهرة تبذير من المنظور النفسي كما هي من المنظور الأسلوبي أو الثقافي، بل هو علامة على تأثير ذات المتكلم في الاختيار المعجمي وفي لغة الشعر، والتكرار هو لون من ألوان التصعيد النفسي، فكلمة النفس في هذا السياق تتكرر؛ للتعبير عن مدى نفاستها عند الشاعر، فهو يصونها، ولا يدنسها، ويتلذذ بتكرار الدال الحامل لها، بل يحرص على تكرار عنصر إضافة النفس إلى الذات المتكلمة في الضمير المتصل (نفس - ي).

(٢٩) يصدر تحليل ضاف لهذه الفكرة في كتاب لنا بعنوان: التراسل المعرفي واللغة العربية، ضمن منشورات مركز دراسات اللغة العربية وآدابها بجامعة الأمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض.

شعرية الاسترسال

د. محمد بن مشبّب الشهراني- السعودية

تبعًا للنحو التوليدي -على الأقل في النظرية المعيار- تكون المقدرة على توليد عدد لا نهائي من التراكيب راجعة إلى بنية ذهنية، تحتفظ بقدر ضروري ومحدود منها، وهي بهذا تعكس مركزية لغوية في الدماغ البشري. ويتجلى الإشكال مع هذه الفرضية في تجنيب المعنى -أو قُل: التصور بحسب وصف الإدراكيين له- عند وصف هذه البنية ودراستها؛ ولذا فإنَّ الاسترسال من أوليَّات البحث الإدراكي من جهة إعادة النظر في معطيات علميةٍ، كالتي نجدها في اللسانيات، أو الذكاء عامة، والذكاء الصناعي، غير أنَّ المهم من الاسترسال -هنا- ما كان متصلًا بقضية الشِّعرية في الخطاب، وسيطبَّق بشكل مباشر على نص شعري لمحمود سامي البارودي، قاله وهو في السجن:(1)

1-شفَّني وَجْدي وأبلاني السهرْ ... وتغشَّتْني سماديرُ الكَدَرْ
2-فسوادُ الليلِ ما إنْ ينقضي ... وبياضُ الصبحِ ما إنْ يُنْتَظَرْ
3-لا أنيسٌ يسمعُ الشَّكوى ولا ... خبَرٌ يأتي ولا طيفٌ يَمرْ
4-بين حيطانٍ وبابٍ مُوصدٍ ... كُلَّما حرَّكه السجَّانُ صَرْ
5-يتمشَّى دونه حتى إذا ... لحقَتْه نَبْأةٌ مني استقرْ
6-أتقرَّى الشيءَ أبغيه فلا ... أجدُ الشيءَ ولا نفسي تَقِرْ
7-ظُلمةٌ ما إنْ بها من كوكبٍ ... غيرُ أنفاسٍ تَرامى بالشَّررْ
8-فاصبري يا نفسُ حتَّى تظفري ... إنَّ حُسْنَ الصبرِ مفتاحُ الفرجْ
9-هي أنفاسٌ تقضَّى والفتى ... حيثُما كانَ أسيرٌ للقَدرْ

أشير في البداية -طلبًا للإيجاز- إلى منطق خطاطة (المصدر/الطريق/ الهدف) التي سيجري التعامل معها هنا، فإذا بدأ الانطلاق من الموضع (أ) -على سبيل المثال- إلى الموضع (ج)، وكان الطريق يقطع مواضع أخرى، فإنَّ علينا المرور بهذه المواضع؛ طلبًا للوصول إلى (ج)، ثم لابد من الإشارة إلى خطاطة الحاوية من جهتي التجربة والمنطق؛ طلبًا للإيجاز أيضًا، أمَّا التجربة فقوامها الطبيعة التي عليها أجسامنا، وما نعرفه من أعضاء حيوية تسكن باطن هذا الجسد؛ (ولهذا نذهب إلى طبيب متخصص لعلاجها ونسميه -مثلاً- أخصائي الباطنة)، ومنطقها على سبيل المثال:

احتواء المقُولة (أ) المقُولة (ب) التي تضم المقُولة (ج)، ولذا فإنَّ (ج) داخلة في (أ) ضرورة، وتظهر الحاجة إلى إثبات خلاصة هاتين الخطاطتين في وصف امتزاجهما معًا في عملية تكوين النص الشعري السابق إيقاعيًّا، وصوتيًّا، ونحويًّا، ودلاليًّا، وجميعها لا تنفصل على نحو ماقد يبدو ظاهرًا، بل هي استرسال عن هاتين الخطاطتين، نوجز تبيانه فيما يلي:

معالم الإيقاع:

الأبيات من بحر الرمل التام، وأصله (فاعلاتن / O / / O / O) تتكرر ست مرات، مع مراعاة عدم ورودهما في العروض والضرب صحيحتان، حيث يجبُ أن يكون عروض البيت محذوفًا (فاعلا / O / / O) مع جواز الخبن (فعلا / / / O)، أما الضرب فيكون صحيحًا، أو محذوفًا، أو مقصورًا (فاعلاتْ / O / / O O)، وبالنسبة إلى الشاعر فإنَّه اختار الحذف مع العروض والضرب، وامتنع من خبنهما الذي يؤدي إلى تسريع الإيقاع، وفي ترك الخبن دلالة على المشهد التصوري المقترن بخطاطة الحاوية، فالسجن له حدود معلومة، ويمتنع على المسجون - قبل انتهاء مدة سجنه- مغادرتها بغير إذنٍ يصدر عن مسؤولٍ يتمتع بالحرية المطلقة خارج السجن، ثم لنلحظ الامتناع عن الإكثار من الخبن في حشو البيت، حيث كانت التفعيلة العروضية (فاعلاتن) التي يلزمه الإتيان بها ستًّا وثلاثين مرة (٤ فاعلاتن: حشو البيت)×٩ (عدد الأبيات)= ٣٦) صحيحة في ٢٤ موضعًا، ومخبونة في ١٢ موضعًا فقط، ولنلحظ - أيضًا- غياب الخبن تمامًا في حشوِ البيتين السابع والثامن، حيث يصل الشاعر إلى أقسى حالات الألم والحرمان، لاسيما عندما يصف ظلمة السجن في البيت السابع، ويقترن هذا المشهد التصوري مع منطق خطاطة (المصدر/ الطريق/ الهدف)، فالظلام يمنعنا من السير من المكان الذي نحن فيه إلى المكان الذي نريد الذهاب إليه، كما أنَّ الحركة نفسها من نقطة انطلاق إلى نقطة انتهاء هي من لوازم الاستمتاع بالحرية المُطلقة لدى الإنسان، ومن الناحية الإيقاعية: فإنَّ الحركة ضد السكون؛ ولذا يكون في تصحيح الإيقاع ومنعه من الخبن اقتران ببنية ذهنية تخضع لهاتين الخطاطتين معًا، فالحركة استرسال عن خطاطة (المصدر/الطريق/الهدف)، والسكون استرسال عن خطاطة الحاوية، ولغلبة الفضاء التصوري القائم على القيد والانطلاق، فإنَّ منطق الخطاطة الأولى يكون شبه غائب لصالح خطاطة الحاوية عند استرسال الإيقاع، ولا نُغفل في الختام ملاحظة تقييد حرف الروي وتجنب إطلاقه: (الكدرْ، يُنتظَرْ، يمُرْ...إلخ).

المعالم الصوتية:

لكي لا تذهب الوظيفة الأساسية للغة وهي: المحادثة والاستماع, فإنَّ من البدهي أنْ تكون الحروف المجهورة أكثر من المهموسة(٢)، غير أنَّ في الإمكان الانتباه إلى ملاحظة الصوت المهموس في الخطاب، وفي هذه الأبيات نرصد الأصوات المهموسة في الجدول الآتي:

البيت ١	البيت ٢	البيت ٣	البيت ٤	البيت ٥	البيت ٦	البيت ٧	البيت ٨	البيت ٩
٩ أحرف	٦ أحرف	٨ أحرف	٩ أحرف	١٣ حرفًا	١٠ أحرف	٨ أحرف	١٥ حرفًا	١٢ حرفًا

تضعيف الصوت المهموس من خلال (النبر)	تعاقب الصوت المهموس
شـفَّـني، الـسَّـهر، تغـشَّـتني، الـصُّبح، الـشَّـكوى، الـسَّـجان، الخ	(ح، ق، ت، هـ في قوله: لحقته) ، (س، ت، ق، في قوله: استقر) ، (ف، تـا، ح، في قوله: مفتاح)

يبرز تأثير خطاطة الحاوية على انتقاء الأصوات الدالة على معالمها التصورية (الحدود، الدخول، الخروج)، وتنعكس تصورًا بإبراز صعوبة التواصل لغويًّا مع الآخر تبعًا لمنطق الخطاطة، وتبعًا لمنطقها –أيضًا- فإنَّ في الإمكان التواصل مع الذات المتكلمة، وبهذه الحال يكون في الإمكان تجاهل غلبة الصوت المجهور على المهموس، وإثارة الانتباه إلى معالم الوحدة والعزلة عن الآخرين، ممن هم خارج السجن, وإبراز صعوبة التواصل مع أيٍّ منهم، وتتجلَّى هذه القيمة التصورية في البيت الثامن حيث إنَّه أكثر الأبيات اشتمالًا على الصوت المهموس، وقد تضمَّن: الأمر، والنداء. والمأمور والمنادى هو المتكلم نفسه: (فاصبري يا نفس)، مع وعدٍ بالظفر، والأمل، وقرب الفرَج، ولذا فإنَّ خطاطة (المصدر/ الطريق/ الهدف) لا تغيب - تمامًا- في هذا المشهد التصوري، فاللوحة التي أمامنا تُبرز السجن موضعًا لازمًا في طريق كلِّ رجل غيور يدافع عن حقوقه الوطنية في وجه الاستعمار، كما سيأتي في الدلالة الكلية للخطاب.

المعالم النحوية:

أتت القافية فعلًا في خمسة أبيات متتالية، من البيت الثاني إلى السادس، ومن المهم ملاحظة طبيعة الإسناد مع الفعل, وهو ما يُرصد في الجدول الآتي:

البيت	الفعل (المسند)	المسند إليه	البيت	الفعل (المسند)	المسند إليه
٢	يَنْتَظِرْ	بياضُ الصبح	٥	استقر	السجَّان
٣	يَمُرْ	الطيف	٦	تقر	الضمير العائد على نفس الشاعر
٤	صرْ	الضمير العائد على الباب الموصد			

إنَّ استعمال الأفعال (أحداث الأسماء) بهذه الطريقة، لا يخلو من إبراز لمشاهدَ تصورية، أذكر منها: مشهد الحركة والتقييد، فمن خلال خطاطة (المصدر/ الطريق/ الهدف) يحجب الشاعر عن نفسه دلالة الفعل على الحركة عملًا بمقتضى منطق خطاطة الحاوية، وفي المقابل يستطيع إسنادها إلى مَن يتمتع بها: (الشمس، الطيف، الباب، السجَّان) مع ملاحظة أنَّ إسنادها إلى السَّجان إبراز تصوّري فريد، إذْ كان هو الشخص الوحيد الذي يستطيع التمتع بالحركة أمام مرأى الشاعر، وفي المقابل فإنَّ إسناد الفعل في البيت السادس إلى نفس الشاعر يُبرز الشعور بعدم استقرار النفس (ولا نفْسي تقر)، أي إنَّ المشهد الحركي الوحيد العائد على الذات لا يخلو من قيمة سلبية على المشهد التصوري.

استُعملت الأسماء الظاهرة مُعَرَّفة ست عشرة مرة: (وجدي، السهر، سمادير الكدر، الليل، بياض الصبح، الشكوى، السجان، دونه، الشيء، الشيء، نفسي، الشرر، حسن الصبر، مفتاح الظفر، الفتى، القدر)، وأتت النكرات تسع مرات بدأ استعمالها من البيت الثالث بعد حرف النفي (لا)، وهي: (أنيس، خبر، طيف، حيطان، نبأةٌ، ظلمةٌ، كوكب، أنفاس، أسير)، كما أتت النكرة المخصوصة في قوله: «باب موصد»، «غير أنفاس»، «يانفس»، ونحتفظ في الختام بالإشارة إلى هذا المَعْلَم، وهو أنَّ استعمال حرف النفي (لا) ثلاث مرات في البيت الثالث -حيث بدأ استعمال الأسماء النكرات-يُضيف إلى التصور دلالة جمالية على الخطاب، فضلًا عن إضفاء بنية إيقاعية عليه، لا تختفي عن الملامح الجمالية الآتية من التصور.

يرتبط استعمال معظم النكرات في المقطع الذي يتحدث فيه الشاعر عن معاناته في السجن، عملًا بمقتضى خطاطة (المصدر/ الطريق/ الهدف)، كما تبرز خطاطة الحاوية في البيت الثالث من خلال مشهد السجن، فالسجن يصنع الغموض أمام المصير في المستقبل، ويكون النازل فيه نكرة في الحياة؛ لعدم مخالطته الآخرين ومخالطتهم له، وتوالي حرف النفي (لا) بهذا النحو يؤكد على الجانب التصوري المقترن بمشهد العذاب النفسي.

دلالة الخطاب على التصور:

سأستخدم الرمز (ح) دلالة على الحرمان الحاصل عن العزلة، وهنا نأخذ خطاطة الحاوية بجميع معالمها التصورية البارزة مما سبق، وكذلك الرمز (ع) دلالة على البنية التصورية لمشهد المعاناة (ع= معاناة) مع الخطاطة نفسها، أمَّا خطاطة (المصدر/ الطريق/ الهدف) فسأستخدم الرمز (م) لإحالته إليها من خلال مشهد الأمل والتفاؤل بالأفضل، استجابة للرغبة النفسية لدى المتكلم، على تجاوز المنطق السلبي الآتي من تصور خطاطة الحاوية، وبهذا التقسيم نخرج بالوصف الإجمالي للاسترسال في الخطاب على النحو الآتي -الأرقام هي أرقام الأبيات-:

١	(ع) (ع)		(ع)
٢	(ع)		(ع)
٣	(ح)		(ح) (ح)
٤	(ح)		
٥	(ع)		
٦	(ع)		(ع)
٧	(ع)		
٨	(م)		
٩	(م)		

إنَّ هذه الدلالة جزء من الوظيفة الاسترسالية في الخطاب، وهي في هذه الأبيات تحمل قيمة جمالية معتبرة، فمن الملاحظ أنَّ الرمز (ع) هو الأكثر حضورًا، فضلًا عن كونه أول ما ابتدأ به، ثم يأتي الرمز (ح) كاشفًا عن سبب كثرة التعبير عن المعاناة (مقتضى منطق خطاطة الحاوية)، ويختم الشاعر أبياته بالأمل (الرمز م) تفاؤلًا بالمستقبل الأفضل، ويمكن القول: بأنَّ المشهد التصوري لبنية الخطاب تضع خطاطة (المصدر/ الطريق/ الهدف) في مواجهة مع خطاطة الحاوية، فالمعاناة جزء من الحياة، ولذا فإنَّها موضع في طريقها، وبالنسبة إلى الشاعر هي موضع لا بد منه في طريق كل من يرغب في استقلال بلاده عن المستعمر الباغي، ثم إنَّ الرغبة في مقاومة الاستعمار هي بداية المعاناة (المصدر)، ثم يكون التمتع بالحرية سواء خارج السجن (خطاطة الحاوية)، أو الموت من أجلها ليتمتع بها الآخرون هو الهدف المنشود.

الحواشي:

(١) محمود سامي البارودي (الديوان)، حققه وضبطه وشرحه: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٣٦١هـ/ ١٩٤٢م، ٢/ ١٠١ . وشرح الأبيات وغريبها في الديوان.

(٢) انظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص ٢١.

موسيقى الصَّوت والمعنى

من خلال نماذج من الشِّعر التُّونسي الحديث

أ.د. أحمد الودرني- تونس

الموسيقى نظامٌ (سيميولوجيّ) تُوَظَّف فيه وسائلُ مخصوصةٌ كالأصوات، والإيقاعات، وأشكال الصَّمت؛ من أجلِ توليد الأحاسيس والمشاعر لدى السّامع، لذلك قال الفيلسوف (فيليب نيمو)، صاحب كتاب «طريق الموسيقى»، باريس ٢٠١٠م: «إنَّ الموسيقى تتكلَّم»؛ لأنّها تخاطب النفس فَتُحرِّك الكامنَ فيها. ومثلما يكون الموسيقيُّ شاعرًا في ألحانه، يكون الشّاعر موسيقيًّا في أصواته. إنّها موسيقى الصّوت التي يراهن عليها الشاعر؛ لعَطْفِ قَلْبِ المتلقّي وإغرائه.

النّماذج:

* «كلمة السرّ»، لمحمّد العروسي المطوي، ١٩٢٠م.

* «مذهبي»، لأحمد اللّغماني، ١٩٢٣م.

* «قرط أمّي»، للميداني بن صالح، ١٩٢٩م.

* «قراءة في كفّ بحّار إفريقي، « لمحيي الدّين خريّف، ١٩٣٢م.

* «الصّباح القريب»، لجعفر ماجد، ١٩٤٠م.

وُلدَ هؤلاء الشّعراء في النّصف الأوّل من القرن العشرين. ولا يزيد الفرق بين أوّلهم وآخرهم على أكثر من عشرين عاما. فإن كان منهم من لم يعش مدَّة الاستعمار في صُورِه الحالكة؛ فإنّ غالبيّتهم غالبيّة مخضرمة عاشتْ عهديْن: عهد مواجهة المستعمر - بقطع النّظر عن أشكال تلك المواجهة- وعهد بناء الاستقلال بما فيه من اختلافات ومزايدات في قراءة التّاريخ الوطني. المهمّ أنّ هؤلاء عاشوا مرحلةَ مخاض تاريخيّ، وحضاريّ، وثقافيّ عامّ؛ ممّا جعل نصوصهم الإبداعيّة نصوصًا مفصليّة، ارتبطتْ بمنعرج تاريخيّ حاسم في تاريخ تونس، وهو ما أهّلها لتكون نماذج للشّعر التّونسي في مرحلة التّأسيس الذي شمل في فترة الخمسينات، والسّتّينات، والسّبعينات كلّ مجالات الحياة. ومن أبرزها: المجال الثّقافي، ومن مكوّناته الشّعر. ولاتفوتنا الإشارة إلى أنّنا لا نَعْني بالشّعر التّونسي الحديثِ المعاصرَ بوجه عامّ، لذلك اقتصرتْ عنايتنا على شعراء أحياء،

دون من تُوُفُّوا ممّن يمثّلون حلقات بارزة في تاريخ الشّعر في بلادنا. أمّا بالنّسبة إلى اختيارنا هذه القصائد دون غيرها؛ فيعود سببه إلى أنّ أصحابها- ونعني المطوي واللّغماني وخريّف وماجد- اختاروها لأنفسهم، إذ ذكر عمر بن سالم في كتابه «مختارات لشعراء تونسيّين»(١) أنّه طلب من الشّعراء الأعضاء في اتّحاد الكتّاب أن يُمدّوه بقصائد يختارونها لأنفسهم. أمّا فيما يتعلّق بقصيدة الميداني ابن صالح «قرط أمّي»، فنحن من اخترناها. فعنوانها هو عنوان مجموعته الشّعريّة الأولى الّتي بين أيدينا في طبعتها الرّابعة(٢)، فقصيدة «قرط أمّي» هي عين المجموعة، فضلًا عن اشتهار صاحبها بها، فهي -في تقديرنا- من أبرز ألحان الأمومة الّتي عزفها شعراء هذا العصر على قيثارة الفنّ.

١- الزّوج صوت/معنى في الدّرس النّقديّ الحديث:

يشكّل الصّوت والمعنى طرفيْن يقومان على وحدة ذات وجهيْن: وجه مادّيّ هو اللّفظ أو الصّوت: Son، ووجه مجرّد هو المعنى: Sens. ومعلوم أنّ كلّ علامة لغويّة تقوم على الاتّحاد بين الصّوت والمعنى، أو الدّالّ والمدلول(٣). وقد بات راسخًا في الدّرس اللّسانيّ اليوم أنّ دراسة الأصوات في ضوء وظائف اللّغة أهمّ بكثير من دراستها في ذاتها، فلا غرابة أن يُعد علمُ وظائف الأصوات: La phonologie أدخلَ في علوم اللّسان من علم الأصوات: La phonétique(٤). إنّ الاعتداد بوظيفة الصّوت هو صدًى لما أكّده (دي سوسير) من أنّ مدار الاهتمام ليس الصّوت في ذاته، ولكن ما ينشأ من اختلافات صوتيّة تتميّز الكلمة في ضوئها عن سواها، باعتبار أنّ تلك الاختلافات هي الحاملة للدّلالة. فإذا أراد مستعمل اللّغة محض التّواصل العادي، حرص على توفير الالتئام بين الأصوات؛ حتّى يسهل الأداء، ويَيْسُر السّماع ممّا يكون في خدمة الوظيفة الإفهاميّة للبلاغ اللّغويّ. أمّا إذا أراد تجاوز الإفهام إلى التّأثير- كما هو الحال في الشّعر- فإنّه يعمد في إطار قواعد النّظام الصّوتيّ للّغة إلى توظيف الأصوات التّوظيف الجماليّ المطلوب دون أن يخلّ بتلك القواعد. إنّ الصّلة وثيقة بين المستوى الصّوتيّ في الخطاب الشّعريّ، والمستوى الصّوتيّ في الخطاب اللّغويّ العاديّ. يقول (جاكبسون): «إنّ كلّ تحليل للنّسيج الصّوتيّ في الشّعر ينبغي أن يضع في اعتباره ضرورةَ البنية الصّوتيّة للّغة الّتي ينتمي إليها»(٥). فللصّوت معناه الّذي يوفّره له السّياق، إذ لا وظيفة له معزولًا عمّا يحيط به من عناصر دالّة. إنّ الأصوات -بما هي ظواهر جرسيّة- تسهم من موقعها في تأسيس البلاغ اللّغويّ والشّعريّ وهي- على ما هي عليه- منشئة للمعاني، كما تدلّ في الآن نفسه على أنّ الشّعر -مثلًا- لم يُنْشَأْ ليُقرأَ فقط، وإنّما ليُنْشَدَ ويُسْمَعَ. كما تبدو تلك الظّواهر الجرسيّة سببًا مباشرًا في جعْل الصّوت والمعنى ينصهران على نحو يصبح فيه الفعلان «أنشدَ» و «فكَّرَ» وجهًا وقَفًا لورقة واحدة(٦). إنّ معالجة الجانب الصّوتيّ من زاوية جماليّة في الدّرس النّقديّ الحديث؛ أفضت إلى الكلام على معنى الصّوت: Le sens du son باعتبار أنّ الظّواهر الجرسيّة تسهم في بناء الدّلالة في الشّعر(٧) كما تسهم في بلورة الإيقاع(٨). إنّ للجانب الفنّيّ للصّوت أهمّيته في اللّغة الشّعريّة، على أساس أنّ الشّعر فنّ وأنّ الفنّ هو محاكاة للطّبيعة، ويكون ذلك بالكلمات المتكوّنة بطبيعة الحال من مادّة صوتيّة(٩) ينبغي على الشّاعر أن يوظّفها التّوظيف الجماليّ المطلوب،

وذلك عبر الاستغلال الأمثل للطّاقة الإيقاعيّة للّغة، من أجل صناعة المعنى الشّعريّ. إنّ تلك الطّاقة متأتّية من جهتيْن: جهة المادّة الصّوتيّة، وجهة الوزن.

٢- تعامل الشّاعر مع المادّ الصّوتيّة:

إنّنا لا نُعنى بالمادّة الصّوتيّة في الشّعر إلاّ ضمن سياق القصيدة، أي: في إطار ما يحيط بالأصوات من عناصر دالّة. ويمكن التّوقّف من خلال القصائد الّتي نحن بصددها عند جملة من الظّواهر الإيقاعيّة، مثل: **التّرديد**، و**التّرجيع**، و**الحركات**.

*ظاهرة التّرديد:

يعرّف الحاتمي التّرديد بأنّه «تعليق الشّاعر لفظة في البيت بمعنى، ثمّ يردّدها فيه بعينها، ويعلّقها بمعنى آخر»[١٠]. فهو –إذن- ضرب من التّكرار يردّد من خلاله الشّاعر بعض الألفاظ أو الأجزاء، فيُحْدث إيقاعًا يجعل السّطر أو السّطور أشبه ما تكون باللّحن في إطار نوع من التّناظر الصّوتيّ القائم على المماثلة. فانظر العروسي المطوي يذكر لفظة (اليمّ)، ثمّ يردّدها معلّقًا إيّاها بلفظة (الصّراع)، ثمّ يعلّق هذه اللّفظة بأخرى، وإذا بالمقطع قد تشبّثتْ أجزاؤه ببعض، حتّى لكأنّه سبيكة مفرَغة. يقول:

«واندفعْ في اليمِّ في يمِّ الصّراعْ

في صراعِ الكونِ منه وإليه»

وفي ذلك إلحاح من الشّاعر على معنى الصّراع الّذي يقوم عليه الوجود بأسره. أمّا أحمد اللّغماني فيردّد أداة النّفي (لا)، وأداة الاستفهام (هل)، في قوله:

«لا أرعوي لا أنثني لا أُسْلِمُ القيادْ

أكفرُ بالصّبر فهلْ أغنى وهل أفادْ؟»

وبذلك يجسّم معنى الرّفض، والاحتجاج، والثّورة. كما يردّد الميداني بن صالح كلمة (خلالهْ) أكثر من مرّة:

«كان لي زندٌ وساعدْ

أنا أطْفَأتُ به ألف خلالهْ...

وعلى همسِ الخلالهْ...

وعلى دقِّ الخلالهْ...»

فيتّضح أنّ معنى (الخلالة) هو عمود نضال الأمّ ضدّ الحاجة والعوز والشّقاء، فلو لم تكن كادحة لما أمكنها أن توفّر قرطًا وتخفيه حتّى كانت الحاجة إليه، وما أشدَّها !! كما أتاح التّرديد لجعفر ماجد التّعبير عن مدى جهل القوم النّائمين المستسلمين بحقيقة الحياة:

ولم يعرفُوا أنَّ الحياةَ عقيدة   ولم يعرفوا أنَّ السَّكوت هروب

ويتجلّى التّرديد -أيضًا- على مستوى اللاّزمة الشّعريّة، إذ يعمد الشّاعر إلى إعادة جزء من النّصّ في أكثر من موضع، كما فعل العروسي المطوي عندما أعاد قوله:

خفْقة من ذاتك العليا تراعتْ

ما ألذَّ القبْسَ منها

ثلاثَ مرَّات. إنَّ في إصرار الشّاعر على اللاّزمة نزوعًا بالقصيدة إلى الطّابع (المونوفوني)؛ فتصبح كأنّها صوت واحد، وإن تجسّمتْ أصداؤه بأشكال مختلفة.

*ظاهرة التّرجيع:

لئن كان التّرديد تناظرًا صوتيًا بالمماثلة، فإنّ التّرجيع هو تناظر صوتيّ بالمخالفة. فالشّاعر يغيِّر المبنى والمعنى، ويُبْقي على الوزن قاسمًا مشتركًا بين الكلمتيْن أو الكلمات، كما يبقي على توافق صوتيّ أدنى، فيظهر نوعًا من التّقفية الدّاخليّة، إذ تُرَجِّع الكلمةُ غيرَها في تعانق صوتيّ جذاب وتباين في المعاني، ينعكس ثراءً على البنية الدّلاليّة للقصيدة. وقد لحظنا في قصيدة العروسي المطوي ضربًا من التّرجيع القائم على التّقفية الدّاخليّة:

(المستطاعا/نقيعا- سحتا/مقتا- صارع/قارع- التّعاسه/القداسة- ماء/رواء- فلنقارع/ولنصارع).

أمّا الميداني بن صالح، فنعدّه من أبرز الشّعراء التّونسيّين اهتمامًا بالتّقفية الدّاخليّة لقصائده. فكثيرًا ما تقوم التّقفية لديه لا بين كلمتيْن فحسب، بل بين مجموعة من الكلمات تتشاكل وزنًا وتنتهي بالحرف نفسه:

كنتُ أخفيه على عين الزّمانْ

من زمانْ

رغم أسراب الجرادْ

رغم ناب الجوع يغتال السّوادْ

واحة الخصْب رمادْ

ومغانيها جِدادْ

أمّا في قصيدة محيى الدّين خريّف، فهناك عناية ظاهرة بالتّرجيع فـ (السّياط) تقفو (غزاة)؛ لقرب التّاء من الطّاء، و(بلادك) تقفو (سهادك)، و(الصّحاري) تقفو (المهاري)، و(الأعادي) تقفو (البوادي)، لكنّ عدم اهتمام الشّاعر بالتّفعيلة قد قلّل من جماليّة التّرجيع، إذ جاءت القوافي كأنّها في كلام منثور. أمّا فيما يتعلّق بقصيدتيْ: أحمد اللّغماني، وجعفر ماجد، العموديّتيْن فإنّ القافية فيهما هي القافية التّقليديّة الواحدة. ولئن كادت خاصّيّة قصيدة اللّغماني تنحصر في توظيف صاحبها للحركات الصّوتيّة انفتاحًا وانغلاقًا- مثلما سنقف عند ذلك- فإنّ قصيدة جعفر ماجد احتوت على

نوع من التّرجيع، القائم على ضرب من التّقفية الدّاخليّة. فالتّرجيع قائم بين (توَكّل) في أوّل عجز البيت، وبين (تُهتك) في أوّل صدر البيت الثّاني، وبين (نبيّ) في عجز البيت الخامس، و(قويّ) في عجز السّادس.

*توظيف الحركات:

يعمد الشّاعر إمّا إلى غلْق أواخر الكلمات أو إلى مدّها. وتجدر الإشارة في هذا الصّدد إلى أنّ المقطع المنغلق يُطلَق على كلّ مقطع ينتهي بحرف، وأنّ المقطع المنفتح يُطلَق على كلّ مقطع ينتهي بحركة(١١)، كما يُتاح للشّاعر أن يقصّر الحركة الطّويلة، وأن يطوّل الحركة القصيرة. فالمطوي عمد إلى كلمة (المستطاع) ومدَّها فأصبحت (المستطاعا)؛ وذلك لتنسجم مع (نقيعا)، وعمد إلى غلق آخر (معفّنا) فحوّلها إلى (معفّن) الّتي تنتهي بمقطع منغلق. كما حوّل اللّغماني (العنادُ)، وهي تنتهي بمقطع واويّ منفتح إلى (العنادْ) السّكون، فصارت تنتهي بمقطع منغلق. كما استغلّ الحركات بشكل واضح، إذ نوّع بنية قصيدته الصّوتيّة من الانفتاح الأقصى إلى الانغلاق الأقصى وبينهما درجات انفتاح وسطى. وقد تجلّى توظيف الحركات في (قرط أمّي) للميداني بن صالح، إذ يكون الشّاعر في بناء كلمات ذات مقاطع منغلقة، مثل: (الأخيرْ/الكبيرْ)، فيتحوّل إلى انفتاح يائيّ في أواخر الكلمات: (يميني/عيوني/ جبيني)، ليصل به التّنويع الصّوتيّ للكلمات إلى اعتماد المدّ الّذي يعقبه الانغلاق، كما في: (الزّمان/الجراد/السّواد/رماد/حِداد)، وإذا بالإيقاع صعود ونزول ومدّ وجزر:

إنّه ذخري الأخيرْ

لكَ يا كنزي الكبيرْ

إنّ هذا القرط من كدِّ يمينِي

إنّ أسلاكه من نور عيونِي

وتجاعيدِ جبينِي

كنتُ أخفيه على عيْن الزّمانْ

من زمانْ

رغم أسرابِ الجرادْ

رغم نابِ الجوعِ يغتالُ السّوادْ

ومن أجل أن يُحدث محيي الدّين خريّف انسجامًا بين القافيتيْن، عمد إلى غلْق آخِر كلمة (تفجّر) فتصبح (تفجّرْ)، وآخِر (مزمجِرا) فتصبح (مزمجِرْ). كما عمد جعفر ماجد إلى بناء آخِر (دروب) وآخِر (شعوب) على الضّمّ؛ استجابةً للقافية: البيتان (١١+١٣).

ليست القافية- سواء أكانت في القصيدة العموديّة أم الخارجة عن العمود- مجرَّد زينة لفظيّة؛

لأنّها موصولة بحركة المعنى. ولولا ضيق المجال لعرضنا للمعاني المتولّدة عن ظاهرة التّقفية في كلّ قصيدة على حدة.

٣- تعامل الشّاعر مع الوزن:

إنّ الصّلة عميقة بين الوزن الشّعريّ والإيقاع والموسيقى، باعتبار أنّ «الإيقاع الموسيقي يلتقي مع الوزن الشّعريّ في مبدأ التّناسب، من حيث هو مبدأ جوهريّ في كلّ أشكال الفنّ وأنواعه»[١٢]، ممّا يطرح إشكاليّة العلاقة بين الصّوت، والوزن، والإيقاع. إنّ الإيقاع ينتمي في الأصل إلى علم الموسيقى، ثمّ وقع نقله إلى علم العروض[٣١]. فالوزن -إذن- أخصّ من الإيقاع، أو هو مظهر من مظاهره. أمّا البحر فهو وزن. لكن لا يكون الوزن بالضّرورة بحرًا من البحور الّتي ضبطها الخليل؛ لأنّ البحر قالب إيقاعيّ ثابت، أمّا الوزن فهو الجملة الإيقاعيّة الّتي قد يختارها هذا الشّاعر ولا يختارها ذاك، لا سيما في قصائد الشّعراء الّذين لا ينظمون القصائد العموديّة. فالمهمّ في هذه القضيّة -الّتي يضيق المجال عن الخوض في تفاصيلها- أن تكون للشّاعر جملته الإيقاعية، الّتي تجعل شعره يسمو على مألوف الكلام. فالمتوقّف -مثلًا- عند قصيدة العروسي المطوي (كلمة السّرّ)؛ يجد أنّها تنتسب إلى بحر الرّمل، إذ تهيمن (فاعلاتن) على الجملة الإيقاعيّة بشكل تامّ[١٤]، كما تهيمن التّفعيلة نفسها على قصيدة (قرط أمّي(للميداني بن صالح. أمّا قصيدة محيى الدّين خريّف، فتهيمن عليها تفعيلة المتدارك بشكليْه الخبب والمحدَث[١٥]، مع بعض التّفعيلات الغريبة عن الجملة الإيقاعيّة، مثل: (فاعلاتن) و(مستفعلن). في حين جرت قصيدة أحمد اللّغماني على الرّجز وقصيدة جعفر ماجد على الطّويل. ومهما يكن من تفاوت بين الشّعراء في الاستغلال النّاجع للدّوائر العروضيّة، وفي الاختيار الأمثل للبحور الّتي هي قوالب إيقاعيّة ثابتة، فإنّنا بإزاء شعر موزون؛ لأنّ الوزن إذا ما وقع إحكام تركيبه على النّسيج الدّلالي للقصيدة، أي إذا لم يكن مجرّد نظم باهت؛ فإنّه يصبح مكوّنًا فعّالا من مكوّنات الشّعريّة في الخطاب، إذ بجماليّة الوزن يختلف الشّعر عن النّثر، فلا بدّ للشّاعر إذا ما أراد المراهنة على تحقيق جماليّة الصّوت والمعنى أن يكون صاحب ثقافة عروضيّة وموسيقيّة، تمكّنه من امتلاك جملة إيقاعيّة يُعرَف بها وتُعرَف به، فقد يكون الشّاعر شاعرًا في نثره، دون أن يكون -بالضّرورة- شاعرًا في شعره، كما قد يكون الرّسّام شاعرًا من خلال لوحاته، دون أن يكون –بالضّرورة- شاعرًا بالكلام، فالشّعر يحتوي اللّغة، واللّغة لا تحتويه.

٤- خاتمة:

نروم في هذه المرحلة من مداخلتنا لفتَ الانتباه إلى القضايا الآتية:

باتت مقولة الجماليّة مقولة راسخة في الدّرس النّقديّ الحديث. ويمكن طرحُها على ثلاثة أصعدة متكاملة: صعيد الإنشاء، وصعيد النّصّ في ذاته، وصعيد التّقبّل. ويمكن لهذه الأصعدة أن تشكّل مداخلَ ثلاثةً لقراءة الشّعر التّونسيّ الحديث.

إنّ ضربًا من الجماليّة يظلّ نابعًا من الجدليّة القائمة بين الصّوت والمعنى. وعلى قدر إحكام الشّاعر لخطّة خطابه، باستغلال مستويات اللّغة صوتًا، وصرفًا، ومعجمًا، وتركيبًا، وبلاغة

الاستغلال الجماليّ المطلوب، فإنّ صناعة المعنى الشّعريّ يمكن أن تبلغ أقصى مراتب التّجويد. فمثلما كان المدخل إلى قراءتنا للشّعر التّونسي الحديث: المسألة الصّوتيّة، يمكن أن تكون قضيّة الصّورة الشّعريّة -مثلًا- مدخلًا إلى قراءته. فللجماليّة مسالك، وللقراءة دروب. وهذا أمر لا ينهض بأعبائه إلاّ باحثون متكاتفة جهودُهم في إطار فرَقِ بحث تجمعها عقيدة منهجيّة واحدة، وهدف علميّ مشترك هو: كشف الجماليّة في الإبداع الشّعريّ التّونسيّ الحديث. فللشّعر مغرْبِلون، وأولئك المغرْبلون هم النّقّاد.

إنّ القصائد الّتي اخترنا التّوقّف عندها تعبّر عن هموم جيلٍ منتمٍ إلى الأرض، والمبادئ، والقيم، جيل ظهر في النّصف الأوّل من القرن العشرين يحمل كلّ ألوان الطّيف، عايش فترة انقشاع سُحُب الاستعمار وسطوع شمس التّحرّر. لذلك ظلّ الجامع بين المعاني في قصائد هذا الجيل هو: حبّ المواجهة، وخوض الصّراع، وروح الرّفض الّتي تسكن الشّاعر وشعرَه. يقول المطوي:

واندفعْ في اليمِّ

في يمِّ الصّراعْ

في صراعِ الكونِ منه وإليه...

إنّ جِلدَ الأرض ميدانُ الحياة

فَخُذِ السرَّ وصارعْ

واحملِ الهمَّ وقارعْ

قارع الأوضاعَ أوضاعَ التّعاسه

واخلعِ الإذعانَ في ظلِّ القداسه

ويقول اللّغماني:

لذاك كان مذهبي الصّمود والعناد — إنّي امروٌ عنيد... إرادتي حديدْ

أبيع عمري كلّه مهما غلا وطال — بنهلةٍ أنهلها من نبْعةِ الـزّلالْ

ويقول الميداني بن صالح:

وهنا أدركتُ شيئًا

فتحسَّست وجودي

أترى أحيا كما كان جدودي؟!

أبدا...لا، سوف أمضي ثائرًا

أقطع أثقال قيودي

وتقاليدَ الجمود،

عابرًا كلَّ الحدود

ويقول محيي الدّين خريّف:

هاهنا في يديْك أرى ألفَ بئرٍ تفجَّرْ

ونهرًا مزمجِرْ

وبروقًا على أفق لاحت أوشكتْ أن تنوِّرْ

ويقول جعفر ماجد:

ستسقط أصنام الطّغاة وتلتقي   قريبا على درْبِ الحياةِ شعوبُ

شعرُ هذا الجيل من العرب التّونسيّين هو شعرُ قضيّةٍ، وثورة، ورفض، وانتماء، ومبادئ، وثوابت، وألوان من (الإيديولوجيّات) المتباينة، لكنّها مجتمعة على حبّ البلاد وعشق الأرض... هوجيل الأفكار الثّوريّة والخصوصيّة الحضاريّة والهويّة... جيل له ألوان تميّزه، ولا يشكو من معضلة غياب المعنى: snes ud ecnesba‘L[١٦]. مطروح -إذن- على أجيال اليوم من المبدعين: شعراء وغير شعراء، أن يكون في حياتهم معانٍ عظيمة، يحرصون عليها حرصهم على حياتهم؛ لأنّه إذا انتفتْ المعاني انتفى الإبداع، وإذا انتفى الإبداع؛ كان الموت الحضاريّ في أفظع أشكاله.

الحواشي:

(1) ابن سالم، عمر: مختارات لشعراء تونسيّين (تونس: الدّار العربيّة للكتاب، 1992م)، ص09.

(2) ابن صالح، الميداني: قرط أمّي (تونس: تبر الزّمان، 2001م).

(3) R. Jakobson : Six leçons sur le son et le sens. Ed Minuit Paris 1976 pp 23-24 وراجع أيضا: F. de Saussure : Cours de linguistique générale. Payot Paris 1983 pp98-99

(4) السابق، ص59-60.

(5) R. Jakobson : Essais de linguistique générale :les fondations du langage. Trad. N.Ruwet. Ed de Minuit Paris 1963 p242

(6) Laurence Campa : La poétique de la poésie. Ed Sedes p43-44

(7) السابق، 39.

(8) نفسه، ص40.

(9) Tzevtan Todorov : Le sens des sons. In Poétique n 11,1972 p447

(10) الحاتمي: حلية المحاضرة في صناعة الشّعر (بيروت، 1978م)، ص52-53.

(11) كنتينو، جان: دروس في علم أصوات العربيّة. تعريب صالح القرمادي (ط1966م)، ص152.

(12) عصفور، جابر: مفهوم الشّعر- دراسة في التّراث النّقديّ (نشر المركز العربيّ للثّقافة والعلوم، 1982م)، ص375.

(13) الطّرابلسي، محمّد الهادي: في مفهوم الإيقاع، حوليّات الجامعة التّونسيّة عدد (32)، 1991م، ص12.

(14) تفعيلات الرّمل: فاعلاتن ستّ مرّات.

(15) يتفرّع المتدارك إلى نوعيّن: الخبب (فاعلن ثماني مرّات) والمحدث-لأنّ الأخفش أحدثه- (فَعِلن ثماني مرّات).

(16) Etienne Akamatsu : Herméneutique. In Dictionnaire de culture générale. Sous la direction de Frédéric Laupies. Ed PUF Paris 2000 p324

في البحث عن جذور الموسيقى
(الموسيقى والشعر) لفوزي كريم أنموذجاً

سعيد بوعيطة - المغرب

في البحث عن جذور الموسيقى (الموسيقى والشعر) لفوزي كريم أنموذجاً

تعد علاقة الموسيقى بالشعر في تاريخ الثقافة العربية حركة متأخرة تمامًا، كما هو الشأن في الثقافات الإنسانية الأخرى؛ ذلك أنَّ هذه الصحبة لم تكن إلَّا وليدة فصام قسري حدث في التاريخ الإنساني. لكن هذا الانفصام لم يكن لصالح كليهما، لأنهما في البدء لم يكونا صاحبين فقط، بل كانا واحدًا، حيث نجد من يرى أن الأغنية طلعت من الفعل الإيقاعي للكائن البشري، إلَّا أن هذه العلاقة بين اللحن المسبق والنص قد وجدت لها أكثر من صيغة في الموسيقى العربية، خاصة عند إسحاق الموصلي مع لحن المؤذن، وكذا خبير الموسيقى مالك بن أبي السمح في المختارات، على الرغم من أن لهذا الفعل ظلال حقيقة تاريخية خفية. كتب الشاعر (إزراباوند) في هذا الشأن "نحن جميعًا نؤلف الشعر على هُدى لحن ما"، كما عزز الباحث (باورا) في كتابه عن الأغنية البدائية تصور (إزراباوند)؛ لذا لا تقتصر النظرة الموسيقية المتأملة إلى النص الشعري على طبيعة الإيقاع المتواتر فقط، بل تتجاوزه إلى إدراك اللحن فيه، إلّا أن صعوبة هذه المهمة اليوم، لم تكن كذلك في الماضي، فأذننا المعاصرة تدرك الشبه الإيقاعي بين الموسيقى والشعر، لكنها قد تعجز عن إدراك الشبه اللحني؛ لأنَّ أذن إنسان الحضارات الأولى عكس ذلك، تمرنت كفاية من أجل استقبال

اللحن والإيقاع معًا.

لكن لو عدنا إلى التساؤل حول الأسبقية بين الموسيقى والكلام؛ لدخلنا في متاهة افتراضات، إحداها: ترى الأسبقية للكلام بحجة أنَّ الكلام ما إن يمتلئ عاطفةً حتى يقترب بفعل امتلاء الصوت بشحنات نغمية من الموسيقى، تصبح أصوات الكلام بالتدريج منفصلة عن الكلمات التي صحبتها؛ لتحقق من خلال ذلك هويتها الصوتية المستقلة. أمَّا الفرضية الأخرى (فرضية دارون)، فترى الأسبقية للموسيقى؛ لأن الغريزة الحيوانية تنغّم عدتها الصوتية للإغواء. إنها حاجة مصاحبة للوجود الحيواني. أما (جان جاك روسّو) الذي كان موسيقيًا أيضاً، فلم يُعن بفرضية الأسبقية، بل حاول الإجابة عن سر حاجة الإنسان الأول للموسيقى. لقد كان الحديث لدى هذا الإنسان حاجة للتعبير عن العواطف؛ لأنَّ تلك المجتمعات لم تعرف فاصلًا بين الكلام والأغنية، فقد كانت تراتيل وترنيمات في تلك اللغات تنحو منحى شعريًا ولحنيًّا، لا منحى نثريًّا وعمليا. كما أنَّ الدافع للنطق كان بفعل اعتمال العواطف لا بفعل الحاجة؛ لأنَّ العواطف كانت تدفع الناس باتجاه بعضهم بعضا، في حين تدفعهم ضرورات الحياة إلى إشباع الحاجة، كلًّا على حدة. لم يكن الجوع والعطش، بل الحب والبغضاء والشفقة والغضب، الذي استنطق الإنسان أول مرة، فقد كان البدائيون يغنّون لبعضهم من أجل التعبير عن عواطفهم، قبل أن يبدؤوا الحديث مع بعضهم من أجل التعبير عن أفكارهم. إنَّ هذه العلاقة بين حاجة التعبير عن العواطف والحاجة للموسيقى لدى الإنسان، تجد صداها بصورة بدائية وعذبة في آن داخل المخيلة الأدبية العربية. أورد المسعودي في كتابه (مروج الذهب) في هذا الشأن حكاية تكشف (كما يعتقد) عن أول بادرة لحنية تخرج من فم عربي، تجلى في مضر بن نزار الذي كان يتميز بصوت جميل. بعدها عرفت العرب مبدأ فن الأغنية على هيئة ما أصبح يسمى فيما بعد حداءً. إنَّ الأغنية هي التي تستغني بها النفس عن غيرها من الملاذ في حال سماعها، كما يقول الصفدي في رسالة علم الموسيقى[1]، لكن هل هذا الارتباط بالمشاعر هو جوهر موسيقي؟ هل نشأت الموسيقى حقًّا بدافعه الوحيد؟ إذا كان هدف رسام الكهوف عمليًا؛ لأنه يخطط لطريدته في غيابها، يحاول بإتقان الصورة أن يتقن السيطرة عليها، فإن راوي الحكايات والأساطير يعزز بها وحدة المجتمع؛ لأنَّ هذه الحكايات تجسد القيم الموروثة، والمعايير الأخلاقية؛ لذلك يبدو الرسم والأدب ذا معنى ومقاصد مشتركة، لكن ما فائدة ومقاصد الموسيقى؟ يذهب أغلب الباحثين إلى أنَّ الموسيقى لا تشحذ من مداركنا إزاء العالم الخارجي، كما لا تقوم بمهمة محاكاته (باستثناء بضعة أعمال تبدو في الظاهر محاكاة، مثل: السيمفونية السادسة الريفية لبيتهوفن، وكذا السيمفونية الفانتازية لبرليوز على سبيل المثال)، كما أنها لا تتعهد بتأسيس نظرية أو إيصال معلومة شأن اللغة. يرى (أنتوني ستور) في (الموسيقى والعقل)[2] أنَّ ذلك يتطلب معرفة بجذور الموسيقى في التاريخ الإنساني من جهة، وكذا معرفة استخدامها ووظائفها في المجتمعات المختلفة من جهة أخرى. لعلَّ هذا الغياب للعلاقة مع العالم الخارجي هو الذي يجعل الموسيقى متفردة بين الفنون، لكنَّ ارتباطها الوطيد بالعاطفة يجعل فكرة أن الموسيقى ليست إلا نظام علاقات بين أصوات شأن الرياضيات غير مقبولة، على الرغم من أن هذه العلاقة

بين فن الموسيقى وبين حقيقة العواطف البشرية ستبقى عصية على الفهم، دفعت البعض إلى الاعتقاد بأنَّ الموسيقى تتكون من أصوات وقوالب أصوات لا علاقة لها بأية أشكال أخرى للخبرة البشرية. هذه الماهية والعلاقة بين الموسيقى وباقي الفنون التعبيرية الأخرى (خاصة الشعر والرسم) هي التي حاول الشاعر فوزي كريم تفصيلها في كتابه المتميز (الموسيقى والشعر)(٣).

ولعل أول ملاحظة يلحظها قارئ هذا الكتاب هي عدم فهرسته من خلال أبواب وفصول. بعد تناول مجموعة من القضايا المحورية المتعلقة بالموسيقى وباقي الفنون الأخرى (الشعر، الرسم، المسرح...إلخ). يمكن تحديدها من خلال ثلاثة أسئلة محورية:
ما الجذور التاريخية للموسيقى؟
ما تجليات علاقة الموسيقى والشعر؟
ما أبرز نماذج ترابط الموسيقى والشعر؟

المقدمة:

أشار الشاعر فوزي كريم في مقدمة الكتاب إلى أنَّ اهتماماته المبكرة بالمجال الموسيقي يعود إلى "أكثر من ثلث قرن، وأنا أنضج داخل حقل المعرفة الموسيقية كشاعر، أصغي للموسيقى، وأقرأ عنها، حتى لتبدو كتب الأدب، والفن، والفكر فروعًا، وأغصانًا، وأوراقًا من شجرتها. أما الشعر، فهو صنوها التوأم؛ ولذا أرى ولهي الموسيقي وإحاطتي الموسيقية ثمرة طبيعية لهويتي كشاعر"(٤). ليحدد الشاعر فوزي كريم هدفه من تأليف هذا الكتاب، حيث اعتبره عملاً تبشيريا للذائقة الموسيقية الفقيرة، وتمهيدًا لها إذا ما رغبت في السعي إلى رحاب الموسيقى التي بلا حدود(٥)، ليؤكد على أن الشعر والموسيقى في هذا الكتاب ستكون أولى الفضائل الموسيقية التي تقرن الموسيقى بالشعر، والموسيقى بالرسم، والموسيقى بالفلسفة، وكذا الموسيقى بالتصوف. عسى أن يمتد الحديث في المستقبل إلى هذه الفضائل الأخرى التي لا تقل إثارة.

١-الجذور التاريخية للموسيقى؟

قصد إضاءة هذا السؤال التاريخي؛ تناول الشاعر فوزي كريم قضايا عدة نحددها كالتالي:

الموسيقى والمثقف:

كان المثقف على مر الأزمنة والعصور، ذلك الوسيط المشروع والوحيد بين الموهبة الموسيقية ومتلقيها؛ لكونه يصل عبر لغته وحساسيته روحًا بروح. يوسع أفق الثقافة الموسيقية في حياة تأمل بالتقدم. إنَّه سيد الكتابة وكل وسائل الإيصال، ذلك أن الموسيقى الجدية (الكلاسيكية) شأن الشعر والفن والفلسفة تحتاج إلى وسائط تنمية للذاكرة، ووسائل دربة للأذن، ومناهج للتربية الروحية، فما من أحد يعلو على المثقف في أهليته للقيام بهذا الدور، لكن المؤسف أن هذا المثقف -اليوم- هو من بين أبرز الذين يفتقدون إلى

هذه الثقافة الموسيقية والذائقة النامية، والأذن المدربة. فقد ألغى بأسلحة حداثته اللفظية والشكلية كل إمكانية أن تكون الموسيقى كما كانت في العصر الذهبي للحضارة العربية، مصدرًا من مصادر المعرفة والوعي، وينبوعًا للذائقة الروحية. أمَّا فيما يخص البُعد العربي للموسيقى، فأكَّد الشاعر فوزي كريم على أنَّ علاقة الموسيقى بالفلسفة إرث شرقي ويوناني قديم. له علاقة بالتصوف(٦)، ليصبح فيما بعد إرثًا شرقيًّا وعربيًّا إسلاميًّا، حيث اعتملت الموسيقى عقولًا رفيعة، من قبيل: الكندي، والفارابي، والغزالي وإخوان الصفا فيما بعد. وقد مثَّل الشاعر فوزي كريم لذلك بما أورده أبو الفرج الأصفهاني في كتاب (الأغاني)، حيث ذكر الشاعر عمر بن أبي ربيعة، وابن عباس رجل الفقه والعلم، كما أشار إلى أن صحبة الموسيقى والشعر، أو الموسيقى والشاعر في تاريخ الثقافة العربية ليست إلا حركة متأخرة تمامًا. ولعلها متأخرة حتى في مجمل الثقافات الإنسانية. وفي بحثه عن هذه الجذور الموسيقية تناول الشاعر فوزي كريم مصادر (جذور) عدة، حدَّدها كالتالي:

١-المصدر الطبيعي (أغنية الطير):

إن الإشارة إلى الطبيعة باعتبارها مصدرًا هامًّا، أو جذرًا فاعلًا للموهبة الموسيقية لدى الإنسان، لها موقع بارز في تاريخ الفكر الإنساني، أو على الأقل لها موقع مثير للتباين والجدل، ففي الشعر العربي إشارات كثيرة لغناء الحيوان المطرب. خاصة الطير منه، ويشير الجواهري في إحدى قصائده إلى نقيق الضفادع باعتباره بريد هوى على ضفتي دجلة. وبريد الهوى هو الغناء المعبأ بالعاطفة. والعرب تسمي طنين الذبابة غناء. أما الأخطل فتحدث عن ثور فرآه:

فرداً تغنيه دبان الرياض كما   غنى الغواة بصنج عند أسوار

إن الشيء نفسه بالنسبة للحيوان، حيث يذكر الأجناس التي توصف بالغناء (الحمام، والبعوض، وأصناف الذباب، والنحل). كما يخص في مكان آخر الألحان بالإشارة: "ومن الطير ما يخترع الأصوات واللحون التي لم يسمع مثلها قط من المؤلف للحون من الناس، فإنّه ربما أنشأ لحنا لم يمر على أسماع المغنين قط"(٧). في هذا الإطار حاول الموسيقي (ديفيد هندلي) (جامعة كامبردج) تحليل أغنية الطير على الحاسوب، حيث بطَّأ ذبذبة الصوت إلى (١٦ ضعفًا) من أجل أن تتضح تفاصيلها، فوقعت أذنه على طبيعة موسيقية للصوت، بعيدة تمامًا عمَّا تخيله الموسيقي الإنجليزي (فوهان وليمز) مثلًا حين ألف مقطوعته المعروفة (تحليق القُبرة). يقول (هندلي): إنها ذات طبيعة تعبيرية قوية، مليئة بالتعارض الحاد، أقرب إلى الموسيقي النمساوي (شوينبيرك) من أي موسيقي آخر. وهذا الأخير هو الذي خرج بتنافر عن السلم الموسيقي التقليدي، فكانت خطته (١٩٠٨م)، البداية العملية لحداثة القرن العشرين الموسيقية.

٢-المصدر الإنساني (الجذر العاطفي):

إذا كانت الطيور أو الطبيعة عامة مصدر إلهام للإبداع الموسيقي لدى الإنسان، فإنَّ ذلك لا يخفي الطرف الداخلي الأعمق لدى الإنسان ذاته. إنه العاطفة وينبوع المشاعر

الذي أكَّده (روسو) أمَّا في اللغة العربية، فقد أخذت مصطلحات إقامة الألحان للنصوص الشعرية الصبغة ذاتها التي لمصطلحات الأوزان. يقول الأصفهاني على -سبيل المثال- في تعيين اللحن الموسيقي للنص: "الشِّعر لأمية بن أبي الصلت، والغناء للهذلي خفيف ثقيل أو بالوسطى. وفيه لابن محرز لحْنان: هرج وثقيل أول بالوسطى...)[٨]. لكن على الرغم من أن هذه المصطلحات الموسيقية ما زالت مغلقة، إلَّا أن هذه الإشارات تدل بصورة واضحة على أنَّ الصياغة الموسيقية التي تكاد تكون مملاة من صياغة أوزان اللغة الشعرية، كما ترد معالجة تفصيلية لهذه العلاقة في فصل "في أصول الألحان وقوانينها"، من كتاب (رسائل إخوان الصفا)، حيث تم حصر قوانين الغناء والألحان في ثلاثة أصول، جاءت كالتالي: السبب، الوتد، والفاصلة. من خلال هذا التصور، يرى الشاعر فوزي كريم أنه يمكن فهم منحى التأثر الذي أصبح عبر القرون أقل استعارة وأكثر موضوعية ودقة، حيث اقتصرت مهمته على إيصال المعلومة وعرض الفكرة. فيما احتفظ بالتوصيل الموسيقي والشعري لمختلف المهمات الدينية والشعائرية. إنها مهمات تنتسب للمشاعر الإنسانية الدفينة التي يعطيها الدين والطقوس مسحة كلية، وشمولية غير مكبلة بقيود التوجه العقائدي، هذا الأمر يحسه العارف بموسيقى الألماني (يوهان سباستيان باخ) بعدِّه أعمق الموسيقيين التحامًا بالمشاعر الدينية، لكن خلال هذه المراحل يتعذر تبين جذور الموسيقى الإنسانية.

٢-تجليات علاقة الموسيقى والشعر:

حين أكد الشاعر فوزي كريم على أن العلاقة قائمة بين الشعر والموسيقى حاول تحديد تجليات هذه العلاقة من خلال مجموعة من القضايا، تجلت في التالي:

أ-أورفيوس الشاعر أم الموسيقي؟

منذ عصر الشاعرين الرومانيين (أوفيد: ٤٣ -١٧ قبل الميلاد)، و(فيرجل: ٧٠-١٩قبل الميلاد) كانت حكاية (أورفيوس) هي الأكثر استثارة وإلهاماً لأعمال الفن في كل الحقول، ومن بينها الموسيقيين العظام الثلاثة: (أبولو، أورفيوس، وآريون)، لكن ظل (أورفيوس) الأقرب إلى وجدان الشعراء والموسيقيين حتى اليوم. ولكي نستوعب علاقة الشعر بالموسيقى في شخص (أورفيوس)، بحسب فوزي كريم، علينا تتبع هذه الأسطورة في النص الشعري، وكيف حفَّزت لنشوء فنّ الأوبرا مع مطلع القرن السابع عشر، وألهمت خيال الموسيقيّ والشاعر إلى اليوم، فأصبح الموسيقي والشاعر تحت ظل (أورفيوس) صورة مثلى لعناصر الأوبرا الجديدة.

ب-شيطان الموسيقى:

تتردد أصداء جذور الموسيقى الغائمة في تاريخ الإنسان بروح حكائية وأسطورية في مختلف المصادر العربية، كما هو الشأن مع الفيلسوف الفارابي (٨٧٠-٩٥٠م) بحاسة نظرية عقلانية مقاربة تماماً لبعض تلك النظريات الحديثة حول أصول الموسيقى. أما مفكرون آخرون من قبيل الكندي وإخوان الصفا، فيرجعون الموسيقى إلى الفلاسفة،

يقول إخوان الصفا: "اعلم يا أخي- أيدك الله وإيانا بروح منه - بأنَّ صناعة الموسيقى استخرجها الحكماء بحكمتها، وتعلمها الناس منهم، واستعملوها كسائر الصنائع في أعمالهم ومتصرفاتهم بحسب أغراضهم المختلفة" (٩).

ج- أسطورة آلة العود:

أشار الشاعر فوزي كريم في هذا الإطار إلى البعد الأسطوري لآلة العود الموسيقية، بعدها أكَّد على أنها آلة العرب الأولى، إذ خُصّوا بها كما خص الفرس باختراع الناي، فقد كان أكثر الملاهي (الآلات الموسيقية) شيوعًا منذ الجاهلية. وعرفت له عدة أسماء: كالمزهر، والكروان، والبربط، والوتر، والعود. ويذكر (هنري فارمر) -أحد أهم مؤرخي الموسيقى العربية- أن النضر بن الحارث يُعدّ من أبرز الشعراء والمغنين في الجاهلية. والشيء نفسه بالنسبة للشاعر الأعشى المشهور بصناجة العرب، حيث كان يجمع بين الموسيقى والشعر.

د- الموسيقى والشعر العلاقة الداخلية:

انتقل الشاعر فوزي كريم في هذا الجانب من السطح التاريخي لعلاقة الموسيقى بالشعر إلى العمق النوعي لهذه العلاقة، وذلك من خلال سؤالين محوريين: ما علاقة الشاعر بالموسيقى داخل كلماته، وجمله، وصيغه الشعرية؟ وما هي -في المقابل- طبيعة علاقة الموسيقى بالكلمات التي يستعين بها في أعماله؟

يتطلع الشعر دائمًا إلى خصائص هذه الموسيقى الجوهرية؛ قصد الانفلات من المحسوس نحو ذلك المطلق، وكذا الانفلات من الزمني إلى ما هو غير زمني، لعل هذا الزمن هو الذي شغل الشاعر (توماس ستيرينز إليوت) عميقًا، كما شغله التطلع لتحقيق انفلاته؛ لتحقيق البنية الموسيقية في قصيدته (الرباعيات الأربع) الشهيرة. يرى (إليوت) في جانب آخر أنَّ الشاعر يكسب الكثير من دراسته للفن الموسيقي، بغض النظر عن الجانب التقني. يقول فوزي كريم: "الشعراء الذين لا يعنون بالموسيقى هم شعراء رديئون، أو سيصبحون كذلك. إنني على وشك أن أقول: إن على الشعراء ألا يبتعدوا طويلًا عن صحبة الموسيقيين الشعراء. الذين لا يدرسون الموسيقى شعراء ناقصون. لا أعني أنَّ عليهم أن يصبحوا عازفين مهرة، أو أنَّهم يحتاجون بالضرورة إلى الخضوع لمنهاج دراسي موسيقي طوال حياتهم"(١٠).

هـ- عناصر الشعر الموسيقية:

أكد الشاعر فوزي كريم في هذا الجانب على أن التأثير الموسيقي قد يغذي البناء الشعري بعناصره: عنصر التكرار، عنصر الحوار الدرامي، تداخل الأصوات المتعارضة، الكورس(الأغنية). تكاد تكون هذه العناصر متفشية في قصائد الشاعر فوزي كريم الطويلة، منذ قصيدة (شجرة الحلم) في مجموعته (أرفعُ يدي احتجاجاً)، كما يؤكد - في السياق نفسه - على أنه في حقول الكتابة الإبداعية والفن والموسيقى يحسن بذائقتنا النقدية أن تميز بين نوعين من المبدعين: المبدع الذي يحتل موقعًا إستراتيجيًّا، والآخر الذي يحتل موقعه التكتيكي - إن صح هذان التعبيران-.

و-هل من تجريد في الشعر؟

انطلق الشاعر فوزي كريم في هذا الإطار من المقولة المعروفة التي أطلقها -عراب النظرية الجمالية وفكرة الفن للفن في النصف الثاني من القرن التاسع عشر- الناقد الإنجليزي (ولتر باتر)، مفادها أنَّ الفنون جميعًا تتطلع إلى الشرط الموسيقي، أو إلى أن تكون موسيقى، حيث يمكن أن نعتمد ذلك منطلقًا جديدًا في الحديث عن علاقة الشعر بالموسيقى، بعد أن تم قطع شوط مع الأفق التاريخي لهذه العلاقة. إنّ تأمل العلاقة بين الشعر والموسيقى، لم يعد يقتصر على المظهر الخارجي، الذي كان يشغل النقاد والمبدعين منذ المرحلة اليونانية، والعربية الوسطية، ومرحلة عصر النهضة، كأن تنعكس الحالة الموسيقية في النص الشعري على الطبيعة الصوتية للكلمات مثلاً، بل ذهب هذا التأمل إلى الشرط الحيّ لهذين الفنين، ولكلّ فن. إنَّ الموسيقيين على الرغم من قناعتهم باستقلال الموسيقى لم يُغفلوا الطاقة التعبيرية المرتبطة بالشعر، ولعلَّ هذا ما جعل الروسي (سترافنسكي) يأخذ من الشاعرين (أزرا باوند) و(إليوت) أشكال وتقنيات الماضي حين ألف (بيتهوفن) سيمفونيته التاسعة (الكورال: ١٨٢٣م)، وأول نصٍّ شعريٍّ استعان به هو قصيدة للشاعر الألماني (شيلر) في عمل سيمفوني، في الحركة الرابعة الأخيرة، فقد وجد (فاغنر) في التفاتة (بيتهوفن) هاته ما يعزز موقفه الفني بشأن وحدة الشعر والموسيقى؛ مما جعله يستعيد مفهوم الوحدة في التراجيديا اليونانية، ذلك أنَّ موسيقى المستقبل -كما يعتقد- ستتوحد مع الشعر ومع الشرط الدرامي. ولم يستعن (بيتهوفن) بالشعر إلا بعد أن عرف حاجة الموسيقى للكلمة، في تحقيق المعنى التعبيري الدقيق. هذه المعرفة التي كان يتطلع إليها عبر أعماله السابقة كلها، لكنَّ هذا المعتقد الذي ارتبط بحماسة (فاغنر) لم يرض الكثير من الموسيقيين ونقادهم، إلا أن العلاقة بين الشعر والموسيقى داخل فن الأوبرا قد سبقت (فاغنر) بقرون. ففي إيطاليا -مثلًا- ومع مطلع القرن السابع عشر كان (مونتيفريدي: ١٥٦٧-١٦٤٣م)، هو مؤسس هذا الفن، فقد كان ينتصر لفكرة استجابة الموسيقى للكلمة الشعرية وخضوعها لها. وفي القرن الثامن عشر جاء الألماني (كلوك: ١٧١٤-١٧٨٧م)، فسار في نفس التوجه، حيث عاش بين النمسا وفرنسا وإيطاليا، وأثار من جديد مسألة الدراما الشعرية والموسيقى. لكن على الرغم من أن الموسيقى والشعر ينتميان إلى نظامين مختلفين في التعبير فإن تفاعل الموسيقى مع الكلمة يمنح الأولى الفرصة على معرفة حدودها وإمكاناتها على تجاوز النص، أو الاحتفاء به، أو تزيينه، أو التعليق عليه، أو حتى الارتجال خارجه. هذا النص الذي يمنحها نقطة انطلاقها وقدرتها على التصرف.

ز-الموسيقى في الشعر الرمزي:

أشار الشاعر فوزي كريم في هذا الشأن إلى أن فرنسا تعد موطن الرمزية الشعرية والموسيقية، فقد كانت الالتفاتة الأولى لأهمية الموسيقى مع (بودلير: ١٨٢١-١٨٦٧م)، على عكس ما حدث مع الرومانتيكيين من الجيل الأسبق: (هيجو)، و(غوتير)، حيث كان

الموقف من الموسيقى سلبياً، فقد قرر (بودلير) دراسة الموسيقى (١٨٦٠م)؛ لتمكنه من مناقشة نقدية بشأن (فاغنر) وموسيقاه.

ح . انطباعية الموسيقى والشعر:

إذا كانت الانطباعية في الرسم معروفة، فإنّها في الشعر والموسيقى تبدو غير مألوفة. لكن حين كتب (فيرلين) قصيدته في فن الشعر، كانت فاتحة للرمزية، فعزز (ملارميه) أفقها عبر دخان سيكارته الذي يطمع أن يموه الرؤية الفنية من خلاله(١١)، لكن حين خرج من بينهما الموسيقي (ديبوسيه) بأوبراه (بيلياس وميليساندة: ١٩٠٢م)، وهو يتابع خطى النص الرمزي لـ(ميترلنك) بمقطوعته الآسرة (بريليود عصرية الفون)، كانت الرمزية تأخذ صياغتها الأخيرة، لكنها توزعت على الفنون بصورة مفتوحة: ففي الشِّعر فتحت بابًا مواربًا للانطباعية الجديدة، في حين أصبحت واحدة من الانطباعية في الموسيقى. أما في الرسم، فاستقلت رمزية خاصة، لا صلة لها بإضاءات الانطباعية. إنَّ الجذور التي غذت انتفاضة هذه الفنون على صرامة وضخامة، وأبهة المعايير الفنية السابقة (فيكتور هيجو، لامارتين، دي موسيه، بيتهوفن، ليست، فاغنر، وكل ما ينطوي عليه الرسم الأكاديمي)، كانت واحدة، وكذا الانتفاضة على الإفراط العاطفي الذي تميزت به الرومانتيكية. لعل هذا الجذر الواحد هو الذي جعل الرمزية تتماهى مع الانطباعية في الشعر والموسيقى خاصة.

ط-تعبيرية الموسيقى والشعر:

تعنى التعبيرية بمهاوي النفس لا بالأفق الموضوعي، وبالأسطورة لا بالتاريخ، وبالدلالة لا بالشكل، وبالمشاعر المتعارضة لا بالعقل المتساوق، وبالخبرة الروحية لا بالتقنية، وبالبحث عن الحقيقة لا بالفن من أجل ذاته، وبوصف المشاعر الذاتية لا بالحقائق الموضوعية للطبيعة. هذه المقاصد هي التي عناها (فاغنر) في فكرته التي ترى أن الفنَّ يتفجر من القلب صعدًا، لا من العقل نزلا. إنَّ تعبيرية الشِّعر أو النص الأدبي -مقارنة بتعبيرية الموسيقى- تعنى بالشكل لا في ذاته، بل باعتباره وليد المشاعر، لذلك فهو جديد مفاجئ؛ لأنَّ المشاعر لا تبحث في هذا الإطار عن الشكل المناسب لها، بل تخلق وتبدع هذا الشكل، حتى لو كان هذا الخلق عملية غير واعية يوفرها الحدس. هذه العملية ذات جوهر لا عقلاني ورؤيوي، تفيض فيها المشاعر كما تفيض لدى المنجذب الصوفي، كما يبدو الشكل الإيقاعي أقرب من الشكل الهارموني، يسهل فيه التقطيع والتشظي. إنها خاصية الشعر التعبيري الألماني، كما نجدها في تعبيرية الرسم، خاصة عند كل من: (كاندنسكي)، و(فان كوخ)، و(كوكوشكا)، و(مونك)،...الخ.

ي-عن القصيدة السيمفونية:

يؤكد الشاعر فوزي كريم على أن هناك خصائص شديدة الوضوح، تميز المرحلة (الرومانتيكية) في الموسيقى، لكنَّ أبرز هذه الخصائص المشهودة تقرب الموسيقى عن قصد من أخواتها: الشِّعر، والرسم بصورة خاصة، حيث أصبح الموسيقي أكثر رغبة في أن يروي أو يرسم مشاهد، أو يوصل أفكارًا وأمزجة شعرية عامة. هذه المؤثرات

التشكيلية والأدبية استثارت المؤلف باتجاه فن جديد في التأليف الموسيقي؛ مما يخلق توافقًا بارزًا بين هذه الفنون: الموسيقى، الشعر، والرسم.

٣-أبرز نماذج ترابط الموسيقى والشعر؟

أ-إزراباوند والموسيقى:

أكد الشاعر فوزي كريم على أنَّه لم يكن الشاعر (إليوت) وحده المنفرد في مقاربة الشعر مع الموسيقى، بل هذا ديدن كل شاعر حقيقي في الثقافة الغربية الحديثة، وكل شاعر في ثقافات الشرق القديمة، وكل شاعر حيث يكون[١٢]؛ لأن الشعر فن زماني يعنى بجوهر الحركة وتيارها، ويتطلب إصغاء لا تنشغل فيه الأذن وحدها، بل الروح بالدرجة الأولى. إن اهتمام (إزرا باوبد) بالموسيقى جعل البعض يقرن انشغاله هذا بانشغال الروائي والشاعر الإيرلندي (جيمس جويس) على الرغم من كون هذا الأخير قد اقتصر في هذا الجانب على التفاصيل الموسيقية، وعلى الرنين الكامن في الكلمات بصورة خاصة، فحين أصدر (باوند) منجزاته الشعرية (الكانتوس) أثار ردود أفعال نقدية كثيرة. بحجة أنها قصائد تفتقد إلى الشكل، لعله الشكل الذي ألفه النقاد.

ب- قصيدة النثر ودربة الأذن الموسيقية:

في هذا الجانب رجع الشاعر فوزي كريم إلى كتابه (تهافت الستينيين)، الصادر عن دار المدى (٢٠٠٩م)، حيث يؤكد على أن الإيقاع متجذر في الجسد الإنساني بصورة لا يتمتع بها عُنصرا: اللحن والهرموني. ذلك أن عملية التنفس والمشي وضربات القلب جميعها نشاطات إيقاعية، كما أن في بعض الثقافات الشفاهية نجد الإيقاع متطورًا إلى حدٍّ لا يملك الموسيقيون الغربيون مجاراة تعقيداته، لكن هناك شعراء لا يحسنون استيعاب الأوزان، وآخرون لا يملكون دربة الأذن الموسيقية، وفريق ثالث يملك قدرة على استيعاب الأوزان عالية، لكنها قدرة حسابية، لا تدفعها أو تغنيها العواطف والخبرات الروحية، وهناك الشعراء الذين يحيطون بكل ما تتطلبه الموهبة وما يتطلبه الحماس معاً.

هـ- الشعر وفن الأغنية الهندية:

يجد الشاعر العربي عزاءه في انتسابه إلى الشرق؛ لأنَّ الشرق الكسول (افتراض غير أكيد، ورثه عن بعض المستشرقين) يتيح له التنصل عن جوهر العلاقة بين الأفكار الجدية والفنون الجدية. إنَّ الشرق الذي تنسب إليه الثقافة الهندية، لم يترك هو الآخر أي مجال للشك في علاقة الشعر بالموسيقى، بل علاقة الفنون جميعًا بعضها ببعض، فقد كانت الكتب المقدسة -والشعر ضمنًا- تلحن وتغنى في أماكن العبادة والإلقاء.

و-طاغور (الشعر والموسيقى):

ارتبط موروث الشعر الهندي بالأداء الموسيقي، فقد برزت هذه الصحبة بين الموسيقى والشاعر في كيان واحد هو (رابندرانات طاغور: ١٨٩١-١٩٤١م). إنَّ التعريف الموجز

به في الموسوعة البريطانية تتصدر اسمه صفتا الشاعر والموسيقي بصورتين تبدوان كأنهما وليدا وحدة بيولوجية، إلَّا أن كلمة الموسيقى تستبدل في كتب أخرى بكلمة مغن وموسيقي؛ لأن طاغور لم يكن يضع اللحن لنصِّه الشعري فقط، بل كان يغني شعره هذا على نفسه وعلى الملأ، فقد حفظ له الشعب الهندي أكثر من ألفي أغنية، وقد كان طاغور مغنيًا وموسيقيًّا؛ لأنه شاعر.

خلاصـة:

أوضح (ميلان كونديرا) في غير موضع من دراساته أن الإبداع الأدبي عامة قد استقطب أساليب الكتابة الموسيقية، شأنه في ذلك شأن (جيمس جويس) و(بروخ) و(توماس مان) وغيرهم، إذ ليس الشعر وحده هو الذي استقطبها -خاصة الشعر غير الملحمي وغير الثيولوجي- فقد رأى (ليفي ستروس) أنَّ البنى الشكلية للأساطير انتقلت في الوسط الأوروبي إلى التراكيب الموسيقية مع اندحار سطوة الأساطير، كما تنطبق ملاحظته هذه أيضًا على مؤلفات أخرى، على رأسها كوميديا (دانتي) الإلهية، حيث تميزت بتعدّد الأصوات داخل القراءة الخطّية للشعر، عبر تعدّد مستويات فهم النص من الحرفي، مرورًا بالاستعاري والتأويلي وصولًا إلى الأخلاقي. وتقودنا ملاحظة (ليفي ستروس) إلى القول بأن أساليب الكتابة الموسيقية ليست مميّزة للموسيقى وحدها، ولا هذه مضمارها الأساسي، بل تشكل هذه الأساليب شطرًا من الأشكال التي يفرضها العقل البشري دومًا على المضامين، مما يعني أن اللجوء الشعري أو الروائي إليها وإلى غيرها يدل على أن الإنتاج بات موسيقيًا، كما أن هذا الإنتاج قد أصبح ذا بنية وتماسك متكاملين.

الحواشي:

(١) الصفدي، صلاح الدين: تشنيف السّمع بانسكاب الدّمع، د.ط (دمشق: دار الأوائل، ٢٠٠٤م)، ص١٨٧.

(٢) نقلاً عن فارمر، هنري جورج: تاريخ الموسيقى العربية، ترجمة جرجيس فتح الله المحامي، ط١ (بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٩٥م)، ص١٠٦.

(٣) صدرت طبعته الأولى عن دار نون للنشر بالإمارات العربية المتحدة، سنة (٢٠١٥م)، في (٢٨٤) صفحة من الحجم المتوسط.

(٤) الموسيقى والشعر، ص٥.

(٥) ينظر: السابق، ص٦.

(٦) ينظر: نفسه، ص٢٠.

(٧) نفسه، ص٢٩.

(٨) الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، تحقيق مجموعة من الباحثين، د.ط (القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٩٤م)، ٣١٤/٢٤.

(٩) مجهول: رسائل إخوان الصفا، تحقيق خير الدين الزركلي، د.ط (القاهرة: المطبعة العربية المصرية، ١٩٢٨م)، ص١٧٤.

(١٠) الموسيقى والشعر، ص٦٥.

(١١) ينظر: السابق، ص١٣٥.

(١٢) ينظر: السابق، ص٦٧.

* للمزيد من الفائدة، يمكن الاطلاع على:

- بيومي، أحمد: القاموس الموسيقي، ط١ (القاهرة: المركز الثقافي القومي، ١٩٩٢م).

Lawrence kramer‹music and poetry‹university of california‹press‹1984-

د. فهد بن إبراهيم البكر - السعودية

الأيام العالمية للغة العربية
(قراءة ثانية لمفهوم الاحتفاء)

تتميز اللغة العربية من بين سائر اللغات في العالم بمرونتها، واتساع أفقها، وتنوع آدابها، وثقافاتها، وهو ما جعلها تحتل مرتبة سامقة من حيث الانتشار على مستوى العالم، متفوقة بذلك على كثير من اللغات الراقية، كالألمانية، والفرنسية، والإيطالية، والأسبانية، والروسية، وغيرها، هذا التوسع، والتفوق، والانتشار يفترض أن يكون باعثًا على بذل المزيد من الاهتمام بهذه اللغة؛ لتظل في المقدمة دائمًا وأبدا، وربما تكون في يوم من الأيام أولى لغات العالم، وما ذلك على الله بعزيز.

وإذا أردنا أن نعود إلى الوراء كثيرًا ندرك أنَّ هذه اللغة لغة أصيلة شرفت بخاتم الرسل، والأديان، وأبت منذ فجر الإسلام إلا أن تكون لغة أصيلة، نبتت من صحراء قاحلة، ثم سرعان ما أخذت تنمو وتسمو لتصبحَ دوحةً غنّاءَ، وشجرةً وارفةَ الظلال، سامقةَ الأغصان، يانعةَ الثمار، فأشرقَتْ شمسُها ساطعة على بقاع الدنيا، وصارت بذلك أفصحَ اللغات، وأوسعَها، وأكثرَها تجدُّدًا، وتمدُّدًا.

ولقد أكّدَ القرآنُ الكريمُ فضلَ هذه اللغة في مواضعَ كثيرة، فقال تعالى: «إنَّا أنزلناه قرآنًا عربيًّا لعلكم تعقلون»، وقال تعالى: «نَزَلَ به الروحُ الأمينُ على قلبكَ لتكون من المنذرين، بلسان عربي مبين»، وقال تعالى: «وكذلك أوحينا إليكَ قرآنًا عربيًّا لتنذر أم القرى ومن حولها»، وقال تعالى: «كتابٌ فُصّلت آياته قرآنًا عربيًّا لقوم يعلمون». فأيُّ شرفٍ أعظم من هذا الشرف؟! وأيُّ فخرٍ أكبر من هذا الفخر؟!

إنَّ لغتَنا العربيةَ هي لغةُ ديننا، ودنيانا، وهي الأساسُ الذي نتعلم من خلاله، وهي الهُويّةُ التي نفاخر بها، وهي اللغة الرسمية لهذه الدولة المباركة التي قامت على التوحيد، فإحياء هذه اللغة، والاحتفاءُ بها هو ذروةُ سنامِ الرقيِّ والتطوّر. وتهميشُها، وعدمُ الاعتناء بها هو سبب التأخر والتدهور. ولقد صدق الرافعي-رحمه الله- حين قال: «ما ذَلّتْ لغةُ شعبٍ إلا ذَلّ، ولا انحطّتْ إلا كان أمرُهُ في ذهابٍ وإدبار».

وإنه لجميل أن نحتفي بلغتنا كل عام في الثامن عشر من شهر (ديسمبر)؛ لإعادة الاهتمام بها، والتذكير بعظم شأنها، غير أنَّ هذا الاحتفاء يصدق في حق من يحبون لغتنا، ويطربون لها، ويتوقون إلى تعلّمها، ومعرفتها، أمَّا نحن فيجب أن يظل اهتمامنا بها نابضًا بخفق قلوبنا، وأن نراعي حدودها، ونحترم مواثيقها وعهودها، ولا نهينها بسوء استعمالنا، أو بتغليب لغات أخرى عليها، أو الاستهزاء بمن يحافظ عليها، أو يدعو لحمايتها، والذود عنها.

إنَّ حبنا للغتنا العربية، ومحافظتنا عليها من كل ما يشوبها أمر يجب ألَّا يتوقف عند حدود المناسبات، أو الاحتفالات، أو الشعارات، بل لا بد أن تكون همًّا في دواخلنا، وهاجسًا نحمله في مشاعرنا وذواتنا، أو نغرس حبَّها في أبنائنا وطلابنا؛ ليصبح الانتماء لها، والاعتزاز بها مشعلًا يضيء للأجيال من بَعدِنا، في كل يوم، وليس في كل عام، وعز الأمم إنما يكون بعزّ لغاتها، وتطورها إنَّما يأتي من تعظيم شأن لغتها المستمر.

لهذا لم تغفل الرؤية الثاقبة للمملكة العربية السعودية عن الاهتمام بهذه اللغة؛ بوصفها لغة الدين والوطن، بل إنها توافق ما تصبو إليه هذه الرؤية الوثابة من «الانتماء للعقيدة، والوطن، والمحافظة على الهُوية الوطنية، وبناء الشخصية على أسس من القيم والعلم للعمل، والاستفادة من تاريخ الآباء والأجداد،